Das junge Deutschland

Zweiter Jahrgang Nr. 6.

Fünfter Jahrgang der Blätter des Deutschen Theaters

Tod und Reichstag

Von Walter Hasenclever

Meine Herren!

Auf die Frage, weshalb ich rede, anstatt zu handeln, will ich Antwort geben. Ich bin ein Bürger des Zukunftsstaates. Was der Friede nicht vermochte, hat der Krieg erreicht. Sozialismus und Militarismus, die Erbfeinde, haben das Wunder vollbracht: sie haben, anstatt sich aufzuheben, einander ergänzt. Noch vor zwei Jahren schwebte ich zwischen Kaserne und Schutzhaft. Weil ich Sozialist war, wurde ich Soldat; aber durfte ich als Soldat noch Sozialist sein? In dieser Notlage habe ich die Kriegskredite bewilligt, denn ich glaube an den ersten Paragraphen aller Parteien: daß der Zweck die Mittel heiligt. Das ist der Grund, weshalb ich rede, anstatt zu handeln; denn wenn ich handelte, müßte ich ein Lehrbuch der Geschichte schreiben und beweisen, daß die Idee der Freiheit von Fichte bis Hindenburg sich nicht geändert hat.

Meine Herren Abgeordneten! An jeden von Ihnen ist die Frage herangetreten, sei es am Sterbebette eines Menschen oder am Tisch der Aktionäre, wie sich Recht von Unrecht unterscheidet. Gesetzt, es gäbe vor dieser Frage keine Zensur, und die Entscheidung, wie sie auch ausfalle, unterläge nicht der Zustimmung des Generalkommandos — wären Sie imstande, gegen Ihr Gewissen die Forderung Macht geht vor Recht, zu bejahen? Ich will nicht die Frage stellen, ob es erlaubt ist, einen Menschen zu töten. Politik und praktische Vernunft würden den Gegenbeweis antreten; ich hätte nichts als den kümmerlichen Appell an das Grauen der Mitwelt.

Als im Frühling des Jahres 1912 die „Titanic" im Meere versank, lag der Eisblock, an dem sie zerschellte, auf allen Herzen. Bis in die kleinsten Spelunken Australiens drang die Nachricht, daß tausend Menschen verloren waren. Die Zeitungen füllten sich mit dem Todeskampf der Unglücklichen, der zur Ewigkeit wurde. Gekrönte Häupter standen beiseite; einen Augenblick waren Empfänge vergessen; arme Kinder, im Gischt ertränkt, schrieen in den Schlaf der Bürger; Frauen hörten das Winseln der Bräute vor Lloyds, und allgemein beklagte Europa, diese Welt zusammenhangloser Völker, eine Welt, in der es geschehen konnte, daß tausend Menschen sinnlos dem Tod verfielen.

Drei Jahre später, um dieselbe Zeit, wurde die „Lusitania" torpediert. Das Schauspiel des furchtbaren Sterbens wiederholte sich; doch war an Stelle der Elemente, zu deren Bekämpfung Jahrtausende nicht genügten, die Erfindung der Menschen getreten. Mein Herz schlägt höher, und ein jähes Gefühl von Stolz und Vaterlandsliebe durchzuckt mich, wenn ich bedenke, daß jene, die damals starben, unsere

Brüder waren, während es heute unsere Feinde sind. Ich habe es für die Aufgabe der Menschen gehalten, die Natur durch den Geist zu besiegen. Wie groß muß ein Jahrhundert sein, dem es gelungen ist, den Mord als ethische Tat zu rechtfertigen! Wie erhaben ist der Staat, die Gemeinschaft der Menschen, wenn sein Gesetz so schnell die Natur überflügelt. Ich verachte meine Vorfahren und beklage meine Nachkommen, die den gewaltigsten Vorgang der Geschichte versäumen. Ich habe alles gesehen und erlebt, was ein Mensch erleben kann. Zwanzig Millionen Tote haben auf der Erde gewohnt. Ich allein bin noch übrig, von ihnen zu reden. Ich will es tun bis ans Ende meiner Tage; an die Pforten der Hölle und des Paradieses werde ich schlagen, wie der Weckruf in Kasernen morgens zu armen Schläfern: Auf! Ich bin mit dem Blute der Elenden gezeichnet, ich habe am Konferenztisch der Minister gesessen, im Quartier der Stäbe Champagner getrunken; kein Kurs von Bethlehem Steels ist mir fremd; ich habe mit Tod und Konserven gehandelt und ein Jahr lang vor Arras in grüner Verwesung gemodert — trotzdem, meine Herren, wenn meine Därme im Bauchschuß am Boden schleifen, vor tausend Verreckten, im Angesicht der Ewigkeit werde ich rufen: Nieder der Feind! Hoch die nationalen Güter!

Doch gibt es Stunden, wo der Gedanke, daß in jeder Sekunde Menschen getötet werden, mich dem Wahnsinn nahe bringt. Vielleicht wäre ich längst dem Wahnsinn verfallen, hätte die Ordnung der Welt mir nicht die Zeitung gegeben, in der ich lese, daß Sie, meine Herren, Heiterkeit erregten. In dieser Sekunde setzt automatisch die Logik der Beharrlichkeit in meinem gestörten Bewußtsein ein; ich sehe Sie in gemütlichen Zügen zum Plenum fahren, Sie lächeln, Sie essen, es ist 4 Uhr, morgen ist Freitag und übermorgen Neujahr. Alltäglich im Konversationszimmer rollt der Krieg auf der Leinwand vorüber. Sie schlafen ein und erwachen. Extrablätter! Was sind die kalkgespritzten Särge der Cholera-toten gegen einen Witz von Ihnen, Herr Müller-Meiningen. Tod und Müller-Meiningen! Auch der Bundesrat lächelt. Es lächeln die Regierungsvertreter. Heute wird abgestimmt.

Ein Unteroffizier stirbt, die Beine amputiert. Der Nachschub stockt. Zwei Leichen trägt man hinaus. Graf Westarp dankt unseren tapferen Truppen. Links ein Zwischenruf. Man ruft: hört! hört!

Nein. Der Wahnsinn wird mich nicht erreichen. Sie, Herr Scheidemann, sind das Gleichgewicht. Sie haben alles begriffen. Nichts ist Ihnen verborgen. Sie sagen: Krieg ist Krieg. Aber ich sage: durchhalten!

Verzeihen Sie, ich gerate in Erregung. Nichts sei übereilt, alles werde abgewogen auf der Wage, wenn Sie vor dem Volke Rechenschaft ablegen. Wenn ich nicht wüßte, es geht um unser Leben — ich wäre versucht, zu fragen, für was wir kämpfen. Fürchten Sie nicht, meine Herren vom Zentrum, daß je eine Antwort von Ihnen verlangt wird. Sie stehn nicht vor dem Stuhle Gottes. Ihre Wähler stehn hinter Ihnen. Sie stimmen mit der Majorität. Sie haben Ihre Pflicht getan. Sie können weiterleben.

Ihre Kinder beten: Unser täglich Brot gib uns heute! Sie geben uns dafür Brotmarken. Die Menschen der Urzeit wurden satt ohne Staaten. Die Staaten sind wieder Urzeit geworden, und die Menschen hungern.

Attila hält sich den Bauch vor Lachen über den Fortschritt der Enkel. Wir sind keine Barbaren. Wir kämpfen für unsere Ehre. Wir kämpfen bis zum letzten Mann!

Lassen Sie mich einen Rückblick tun. Seit Napoleon wurden wir überfallen. Wir schufen ein Heer zum Schutze der Kapitalisten; die Freiheit, für die wir kämpften, wurde Kommerzienrat. Ich zweifle keinen Augenblick, daß die Schuld am Kriege der Feind ist und bin der letzte, der darüber diskutierte, welche Telegramme echt und welche gefälscht sind. Ich halte mich an Tatsachen. Man hat die Weinlokale der Kriegsgewinner geschlossen. Es gibt keine Wucherer mehr.

Als am Tag der Einnahme von Warschau eine Frau sich von der Tribüne in den Reichstag stürzte, weil ihr Sohn getötet war, als ihr armseliges Blut mit Fetzen Fleisch und Gehirn am Tisch der Stenographen verspritzte, büßten zwei von Ihnen, meine Herren, ihr kostbares Leben ein. Kein Staatsanwalt hat diesen Fall untersucht, kein Richter die Schuldigen ins Zuchthaus gesperrt. Als eine deutsche Gräfin von einem Kriegsgefangenen ein Kind bekam und vor Gericht aussagte, sie habe aus Mitleid geliebt, wurde sie zu vier Monaten Gefängnis verurteilt. Eine Mutter im Gefängnis! Es gibt noch Richter in Preußen. Seid einig. Auge um Auge! Wir rächen die Sünden der Väter bis ins dritte und vierte Glied. Embryonen sollen sich ausweisen. Sind sie feindlicher Abkunft — erdrosselt sie! Ich verlange Gerechtigkeit. Gerecht ist, daß Säuglinge sterben; nur Helden überleben den Krieg. Gerecht ist, wenn arme Dienstmädchen, die Kartoffeln stehlen, ins Gefängnis

gehn. Wehe den Würmern im Mutterleib, die der Rationierung entronnen sind. Einst auf entseelten Augen werden sie das Kainsmal der Liebe tragen und vergessen, daß sie mit Blut gesäugt sind. Ich habe gelogen. Keine Frau hat sich von der Tribüne in den Reichstag gestürzt; noch bleiben Mütter, deren Söhne fallen, am Leben. Niemand wurde getötet. Nur ein Kind wurde geboren. Stellt es unter Polizeiaufsicht!

Die Tränen aller Frauen, die je geweint sind, brennen in meinem Herzen. Was bin ich gegen die Frau, die einen Gefangenen liebt! Wenn längst meine Sünden vergeben sind, wenn die Löcher der Krüppel, die Striemen der Erschlagenen nicht mehr zum Himmel schreien, wird die Frucht dieses Paares zur Schande auf den Gräbern faulen, auf denen der letzte Staatsanwalt die Fahne der Scham gehißt hat

Was ist ein Mensch, der stirbt! Die Stadt wird beflaggt. Wir wollen die Nationalhymne singen, daß kein Auflauf entsteht. Ich nehme den Mund voll, meine Herren, wie der Mund der toten Patrouille voll war mit Blut, dem man die Zunge herausriß. Schwarzes Blut staut sich in meinem Munde, wo der Schwarze mir den Hals durchschnitt; ich kroch aus dem Graben, um Wasser zu holen; fünf Tage hockten wir da, erstickt von Leichen. Sehen Sie, ich blase dies Blut auf wie Kugeln mit der Pfeife, ein Kinderspielzeug, es steht im Inseratenteil neben dem „deutschen Frieden". Ich will einen Ablaß kaufen für meinen Tod, wenn ich mit siebzig Jahren zahnlos in meinem Bette sterbe. Ich habe Heereslieferungen für eine Million! Keine Angst, wir siegen; die Professoren haben es gesagt; der Krieg ist heilig, den wir führen. Das Fenster klirrt vom Gesang marschierender Soldaten, im Kino ist Sommeschlacht, morgen ist Kriegsanleihe. Scheele Greise mit Hängebäuchen, auf denen die Uhrkette trampelt, träumen von Macht und Ansehn; Postsekretäre sind Feldwebelleutnants; Heringsverkäufer dürfen Herrscher sein. Mediziner im vierten Semester, kaum der Mensur entsprungen, entscheiden in Revierstuben über Tod und Leben. Es gibt nur zwei Kategorien: Herren und Knechte. Die einen krepieren, die andern helfen mit. Solange Gefängnisse und Irrenhäuser ausreichen, die Zahl der Andersgläubigen zu verbergen, solange Transportzüge fahren und Offiziere Richter sind, solange Todesurteile verkündet werden, besteht kein Grund, diese Welt zu ändern.

Ich bin der letzte Mann. Ich gehe an die Front. Ich gehe als Kriegsberichterstatter. Ich habe durchs Scherenfernrohr gesehen und sah, daß alles gut war. Die Truppen sind zuversichtlich. Es lebe der Winterfeldzug!

(Geschrieben 1917.)

Vier Gedichte

Von Otto Zarek

An meinem 21. Geburtstage

(Für Heinrich Schulte)

Vergib mir, Seele, daß ich mich zerriß
Und dich aus Ewigkeit und Finsternis
Auf den Asphalt verseuchter Straßen zerrte.

Als ich zum Tisch der Lebenden gefunden,
Ward ich aus der Unwirklichkeit entbunden
Und wurde Wesen, das die Welt umnärrte.

Den Schwarm von Lügen liebte ich als Kind,
Und alle Feste, die gefeiert sind,
Zerschlug ich nicht als Schmach des Nicht-verwandten;

Und ich ertrug den Wolkenbruch der Dinge
Und haßte nicht die Wollust meiner Sprünge
Zum Ungeweihten und zum Unbekannten.

Zerzaust im Nebel meiner jungen Jahre
Zerstürzten die vorweltlichen Altare
Und ich beschritt die Brücke meiner Fahrt.

Ich zerrte nicht die Winde aus den Masten;
In Wanderschaften, die das Ausruhn haßten,
Vom Schmerz besudelt, bin Ich aufgebahrt.

Im Schrei der Umwelt fällt die Flucht nicht nieder.
Zerstört vom Ekel, müssen doch die Glieder
Die Last der Jahre stumm zu Ende schreiten.

Vergib mir, Seele, die im Nicht-sein schlief,
Da ich aus der Ureinsamkeit dich rief,
Den Fluch: zu *sein* in allen Endlichkeiten.

Der Dichter spricht

Ich bin das Meer:
Ich sauge tausendarmig euer Blut,
Von Höhen und von Tiefen
Zu mir her.

Doch wenn mir Nacht das Schweigen niedermäht,
Und Stürme wecken, die euch niemals riefen,
Bäumt sich die tränensatte Flut:
Perlt doch zum Herrn als ein Gebet.

Der verlorene Sohn

(Gespräch)

Da milder Nachtwind weht vom Meer,
Auf Bergen steh' ich, liebeleer.

Mein Vater über allem Sein!
Bin wieder ich, mit dir allein.

Doch nicht wie einst vernehm' ich dich,
Seit ich von deinen Pfaden wich.

Bin ich dein Kind noch: schaff' mir Rat!
Gönn' mir dein Wort! Lenk' meinen Pfad!

— Du bist mein Sohn, der mich vergaß,
Mich zu vergessen sich vermaß.

Ich blies dir einst mein Wort ins Ohr,
Mein Bote du, der sich verlor,

Wie suchst du dich in Wind und Meer,
Auf Bergen wandelnd liebeleer!

Verflog dein Leid? Doch leidend nur
Gelangst du wieder auf die Spur

Des Lebens, das du wahr genannt
Und dann verwarfst, mir abgewandt.

Du bist nicht mehr vom Leid betroffen?
Dein Ohr ist zu. Mein Wort ist offen.

Von deinem Blitz war ich zerrissen,
Nun bin ich heil, doch ohne Wissen.

Mir brannte Leid. Ich sehn's herbei,
Daß wieder ich dein Bote sei.

Ich habe mich im Weg vergangen,
Der stumme Himmel macht mich bangen.

Wie Finsternis die Welt bedeckt,
Kein Licht auch innen angesteckt, —

Gib Trost mir, Vater, eh' wir scheiden!
— Wer litt, muß immer tiefer leiden.

Stehst du einst tief in Nacht und Tal,
Sohn bist du wieder meiner Wahl!

(1917)

Gesang an Myriel

(Für Muriel Mc. Cormick)

Ich hab noch niemals eine Hand gefaßt,
Ich bin noch nie vor Menschen hingesunken,
Ich habe nie mit reinem Sinn gebetet.
Wie darf ich denn dich fassen,
Myriel?

Ich habe stets in mir den Schmerz geliebt,
Und nie hat mich die Schönheit eines Weibes
Zum Kind gemacht und mich von Angst befreit.
Wie darf ich denn dich anschaun,
Myriel?

Ich habe nie den Lerchensang gefühlt,
Und die Gewitter und das Lied der Vögel
Erstarben, wenn ich Schmerz-verwirrter kam.
Wie darf ich dann dir lauschen,
Myriel?

Ich habe nie ein edles Glück gefühlt,
Ich habe nie die Jugend froh umarmt,
Ich habe nie den gütigen Gott geliebt.
Wie darf ich dann dich lieben,
Myriel?

Ich darf dich fassen, denn du bist der Tag,
Ich darf dich anschaun, denn du machst mich froh.
Ich darf dir lauschen, denn mein Schmerz er-
Darum darf ich dich lieben, [starb.
Myriel!!

Oscar Kokoschka

Von Willi Wolfradt

Da teilt sich die gischtende Flut, Strudel und Wogenkämme weichen, das Tosen bricht ab: und eine beklemmende Stille öffnet den Abgrund ihres Antlitzes. Wie einst Munch, so trat jetzt Kokoschka, fremd und zeitlos, unter die Jungen, durch ihre Phalanx hindurch, tief inmitten der Lauten, urheitlich unter Gereizten, dem Tode vertraut zwischen den Lebhaften. Wie Rembrandt, malte er stets nur Selbstbildnisse, darunter viele, die sich dazu bekennen. Da fragt, da nagt die Hölle heraus, Aengste zucken um schmalen Mund, Augen glimmen schwer von innerer Not, Hände suchen zart im Gefühl nach Antwort. Entsetzen des Wissens geistert durch dieses Werk, das vom Leid getränkt ist wie ein anderes von Sinnlichkeit; Schuldbewußtsein beschattet, Verzweiflung zerquält alle Gestaltung, bis einmal zum dämonisch angefachten Gewissen bejahende Weisheit harmonisierend hinzutritt. Eine Melancholie des Instinkts, durchsetzt von hirnlicher Spröde, bestimmt von Anfang an Kokoschkas bis zur Verzerrung vibrante Melodie. Zu stolz zum Stöhnen, klagen seine Bildungen um so fürchterlicher, daß der Frühling verblich und die Nacht umgeht unter den Lebenden. Allegorie des Pessimismus ist dieses ganze Werk, eines sehr sensiblen, nicht formeldürren, eines innigen und dem Schicksal gehorsamen Pessimismus.

Unterirdisches saß Kokoschka im Nacken seit dem Beginn. Porträt wird Anhäufung vererbter und verschuldeter Lasten, mystisch verdichtet, modrig schwelend und dünstend. Ein „Trancespieler" eröffnet, nicht unbezeichnend, die Reihe: Traum hockt über ihnen allen, wirrt durch die Falten und west in den Poren. Kein Momentanes, kaum eine Leibhaftigkeit halten sie fest, diese Umschreibungen der großen Einsamkeit, durch die ein Weinen der Beladenheit, ein stummes Sehnen nach ungrauem Licht ringt. Ein Schimmelüberzug von Vergangenheit deckt die der frühen Jahre, nachdem ein Klimtisches Spielen einmal abgetan ist. Später furcht mehr Wille die Farbmaterie und befreit die Antlitze vom Schmelz der süßen Verwesung, macht sie kühn trotz Leid und tiefer Schau, macht die Züge strömen und wachsen, ohne daß je der Tod aus ihnen ginge. Der Bildnismaler Kokoschka erlebt bis auf den Grund den Menschen, der sich ihm zur Zwiesprache gibt. Noch im Gruppenbild, gerade dort beläßt er ihm sein Allein, und was die hart in Ueberschneidung Gesellten untereinander reden, irrt vorbei. Fremde und Auswanderer, ins Gegenwärtige sinnend und hingehockt, erfüllt von Scheu und Ahnung, in Fatum gebannt: so gehen sie vorüber, in ihren Zügen die unheimliche Aehnlichkeit mit dem Knaben und Ritter, den es an Land gespült, als er sich heimgekehrt schon glaubte, und dessen ganzes Leben ein Urlaub vom Jenseits scheint.

Behielt Kokoschkas Graphik das Hieroglyphische, so fand seine Malerei doch immer mehr ihre eigene Realität heraus. Er ist einer der Wenigen heute, deren Farbe nicht Konturen ausfüllt oder Dimensionen klärt, sondern der lebendige Grund ist, aus dessen Wallungen der Geist sich zeugt. Konstruktivität in jedem Sinn blieb dieser Kunst durchaus fern. Probleme des Sehens, der Kubik, wie sie andere schöpferisch bewegten, kamen hier gegen seelischen Drang nicht auf. Die Finger selbst wühlten aus dem Element der Farbe, in unmittelbarster Berührung mit dem malerischen Material, die quellende Kraft, die wirkende Spannung des Seins. Fegende Pinsel hatten brausend Visionäres gegeben, glatte Paste höllischen Phosphorglanz. Nun erst buchtet sich die Linie aus der den Farben immanenten Lebenskraft heraus, um zum Hörnerklang jenes herbstbunten Jagdbildes (1918), zu einer Abstreifung der Dämonie zu reifen. Nicht mehr vergletschert die Menschen, sondern fruchtbar noch in ihrem Leid, nicht mehr verblasen die Natur, sondern groß und voll Substanz, den Raum erfüllend, nicht mehr Flucht und kranke Verzärtelung der Künstler selbst, sondern wurzelnd und nicht so scheu mehr vor dem Leben der Lebendigen, erkräftet und voller Struktur — hier steht zur Stunde, zitternd und gespannt, der Zeiger.

Maßstäbe und Beispiele lyrischer Synthese

Von Rudolf Pannwitz

1. Benno Geigers Deutsches Gedicht

Deutschlands Sterbegesang

Von Benno Geiger

Bald ist mir Zeit gegeben, wie vor Zeiten,
Geraume Zeit und Rast und Dämmerung;
Ich kehre heim ins Enge von dem Weiten,
Geruhsam, und verschwinge nach dem Schwung.

Mir war verhießen, aber nicht verliehen,
Daß ich es sage, mahnt mich noch ans Ziel,
Aus meinem Wesen jenes Licht zu ziehen,
Das, aus mir wirkend, in mich niederfiel.

So viel von Schein und Widerschein entblößte
Mein starkes Dasein vor dem Menschenall,
Daß ich die Wanderung hinaus ins Größte
Begann; und hiermit meinen Niederfall.

Zehnhundert Jahre ging ich in dem Kleide
Der Armut um und sammelte den Geist;
Ich zeugte Walther von der Vogelweide
Und die Zerrissenheit von Heinrich Kleist.

Zehnhundert Jahre saß ich in der Kammer
Mit Lot und Zirkel grübelnd auf der Hand,
Für jedes Stück Gefahrtheit, seht den Jammer!
Zum Lohn einbüßend ein Stück deutsches Land.

Zerfleischt ward ich, genützt zehn hundert Jahre,
Und nur der wahre Glaube hielt mich wach;
Dafür gab ich der armen Welt das Wahre
Und die Musik vom alten Kantor Bach.

Ich glaubte so, mein Recht auf meine Stunde
Mir wohl erwirkt zu haben, ernst und bleich;
Und siehe: wie verharscht erschien die Wunde,
Und auf dem alten stand das neue Reich!

Was Karl der Große, was die Hohenstaufen
In Fluß gebracht, hier endlich war's getan:
Ein Meisterstück und aus dem Länderhaufen
Wie Gold gesiebt. Ich sprach bewußt: Wohlan!

Das Wort: Du darfst! getragen in Ergebung,
Es ballt die Brust und macht die Lippe still;
O wie dagegen aufreizt zur Erhebung
Und löst den Schrei das schönre Wort: Ich will!

Ich wollte wissen, wie zum fernen Strande
Das Lied der Heimat übers Wasser weht;
Und daß der deutsche Mann, wie hierzulande,
So dort und da vor Gott zu Recht besteht.

Ich wollte fühlen, ob ein Wind auf Erden
Die Kräfte so vermischt, als er sie baut;
Und jenes Erdenglücks teilhaftig werden,
Vor dem sich immer noch mein Gang gestaut.

Aus mir aufgehn! das war es, was ich wollte,
Mich selbst genießen und mein Geber sein;
Und für den Dank, den ich der Menschheit zollte,
Den Dank erwidert sehn. Mein Herz war rein.

O deutsches Herz, o Dulderherz, zu frühe
Ging dir die Wintersaat im Acker auf!
Dein war der Pflug und deine war die Mühe:
Daß sie dir bleibe, wird dir Schicksalslauf.

Nimm deinen Schinder wieder an den Zügel,
Bestelle dumpf dein Land, das dich verhüllt,
Mich, deine Scholle, deinen Grabeshügel;
Vergiß die Sehnsucht, die sich nicht erfüllt.

Ich muß vielleicht noch ein Jahrtausend warten,
Vom Weg zurückgedrängt und doch vermißt,
Bis sich die Türen öffnen und der Garten
Aufs neue blüht, der nicht zu blühn vergißt.

Und habe Zeit, o so viel Zeit für alles
Und höre gern dem längsten Liede zu,
Das mir mein Schubert mit dem Samt des Schalles
Zum Frührot dichtet, mir zur Totenruh.

Dieses Gedicht gehört zu den wenigen würdigen Denkmälern dieser nichtgroßen Zeit. Es besteht die Tollheit, daß es in einem Privatdruck erschienen ist, von dem wenigstens eine kleine Anzahl Exemplare der Amalthea-Verlag in Wien übernommen hat. Das Buch heißt nach einem darin enthaltenen Zyklus: „Das Fenster in der Mitternacht". Es ist das dritte des Verfassers. Der Titel

des ersten ist: „Liebloſe Geſänge“ (erſchienen Berlin 1907, Oeſterheld u. Co. Verlag), der Titel des zweiten, umfangreichen: „Geſammelte Gedichte“ (erſchienen Leipzig 1914 im Inſel-Verlag). Beides iſt ſpurlos vorübergegangen und darum wohl das dritte nur als Privatdruck erſchienen.

Jenes Gedicht: Deutſchlands Sterbegeſang zeichnet ſich vor allem, was über Deutſchlands Schickſal jetzt geſagt oder geſungen worden iſt, mit ſeiner einzigen Kraft und Reinheit aus. Dies iſt keine Selbſtentſchuldigung, aber auch keine Selbſtbeſchuldigung. Hier iſt der lautere Trieb, der faſt immer mit dem unlauteren ſich vermiſcht, allein vorhanden und ſpricht zu ſich ſelbſt.

Benno Geigers Gedichte haben inneren Zuſammenhang mit der ganzen Weltlyrik und ihrer Syntheſe in der deutſchen Lyrik ſowie auch mit den neuen Perioden der deutſchen Lyrik bis zur vorletzten. In ihnen klingen nach wie die Alten und Petrarca, wie Goethe, Hölderlin, Platen, ebenſo fühlbar und verwandelt unſere naturaliſtiſche und impreſſioniſtiſche Periode, dann George und Hofmannsthal, Borchardt, Schröder. Dabei ſtehen ſie als eigene Syntheſe voll in ſich, ſind ganz originaler Kultur. Hier verbindet ſich deutſche Urkraft, Wucht, Sprödigkeit, Derbheit, Humor mit ſüdlichem Feuer und ſogar ſüdlichen Nerven zu einer durchaus klaſſiſchen Form. Unter klaſſiſcher Form darf man nämlich nicht nur georgeſche Sprach- und Gebildſchöpfung und ſchöpferiſchſte Intenſität der Kriſtalliſation verſtehn. Das iſt Tempelwerk und Prophetie und ragt vollkommen für ſich. Da es der Anbeginn der deutſchen Sprache und des deutſchen Gedichtes überhaupt iſt — nach deren gänzlichem Verfalle — ſo verpflichtet es einen jeden Nachfolgenden, aber ſo wie das Heilige das Weltliche, und verbietet die unehrwürdige Nachahmung — ſelbſt die ſeelenvollſte — des gleichen Tones ohne die gleiche Not. Dieſes Werk iſt mehr als klaſſiſch. Dagegen hat als klaſſiſch zu gelten, was wie ein großer Anteil aller ältern Klaſſik in ſozialen Schichten und Schranken bleibt und in ſolchem Rahmen ſeine vielfältigen Elemente und Kräfte bis zur Vollkommenheit ausgleicht. In dieſem Sinne iſt Benno Geiger neuer deutſcher Klaſſiker erſten Ranges. Dazu kommt, daß die neueſte deutſche Dichtung in ihrer gewaltſamen Hochſpannung zu einer höchſten Form faſt unbewußt noch ſich ſehnt und nur durch den Ekel an unechtem Klaſſizismus und ein Fehlen genugſam freier und genugſam ſtrenger Kriterien den Weg zu ihrer klaſſiſchen Vollendung noch ungangbar ſieht. In ſolchem Falle iſt es gut, zugleich Vorbildliches und Diſtanziertes zu bezeichnen.

Benno Geiger iſt, bis in ſeine ſüdlichen Feuer und Formen hinein und bei aller artiſtiſchen Bewußtheit, unzerſtörlich, unerſchöpflich und geradezu brutal naiv. Er iſt im Kerne und Korne altdeutſch wie die Väter:

Da noch im Feſtland, holprig und übereck,
In Ulm und Aachen ihre Geſtalten ſtahn:
Die lobeſamen, trocknen Hölzer,
In dem Gebaren des Achſelzuckens.

Der ſtrafft den Vollbart über die Bruſt hinab
Und rülpſt ſich aus; es haben Empfindungen
Dem, der zunächſt kommt, auf die Lippen
Einen gewaltigen Fluch gehobelt.

Von dieſer ſelben Naivetät iſt aber auch ſein romaniſches Form- und Maßgefühl, ſein überall geſchloſſener Horizont, ſein unvergleichlicher Takt in der Bildung und Rundung ſowohl der Sprach- wie der Ding-Elemente und -Gebilde. Er transponiert überhaupt nicht, und er ſpricht mehr als er ſingt. Der Rauſch iſt nicht Sonderzuſtand, ſondern Steigerung des Grundzuſtandes. Die Einfachheit iſt die äußerſte und unübertrefflich. Die Klarheit iſt nur durch den ſtoßenden und ſtürmenden Drang, der nicht im engen Raum genug findet, hin und wieder getrübt — kriſtalliniſch getrübt. Es iſt eben doch Erde und nicht Gold. Alles iſt unmittelbares Erlebnis, hand- und geiſtgreifliche Vorſtellung, genau ſo der Sprech- oder Sington, keine andere Sphäre als die der unverſtalteten Wirklichkeit — freilich einer Wirklichkeit der feinſten, kraftvollſten und natürlichſten Ausbildung, in welcher das Nüchterne erregender als der Rauſch iſt und eine große Vernunft mehr Leben ruft und reiht als die zügelloſeſte Romantik. Unromantiſch durch und durch ſind dieſe Gedichte und iſt dieſer Dichter, dabei vollgeſogen von allen romantiſchen Werten, dieſe aber klaſſiſch ausgewertet. Benno Geiger iſt der lateiniſchſte und der deutſcheſte unſerer heutigen deutſchen Dichter. Was bei ihm mit Horaz verwandt iſt, das iſt nicht nur echt wiederempfunden, ſondern urſprünglich gleichartig, wie überhaupt der Deutſche dem Römer ähnlicher als dem Griechen iſt, zumal in der letzten Möglichkeit ſeiner klaſſiſchen Sprache.

Der geistige Umfang von Benno Geigers Gedichtwerk ist außerordentlich und unmöglich in der Kürze auch nur anzudeuten, weshalb auf das nachdrücklichste nur darauf hingewiesen werden kann. Fast wortlose Lieder wie Verlaine, doch deutscher Art — gestaltende Sonette von Platenscher und Hebbelscher Vollendung — Terzinen etwa zwischen den großen Italienern und Hofmannsthal, dabei festumschlossen und voll gemeißelter Gestalten — Gedichte, vollkommen neu Goethes Stanzenart weiter führend, zugleich romanischer und moderner — Idyllen im Blankvers, die das Wirkliche auf das erlesenste auswählen und in völlig lauterem Spiegel darstellen — Zyklen wie Bildfolgen oder Historiengemälde mit streng aufgebauten und stark ausgeschnitzten Gruppen der geistigsten Bedeutung und des leidenschaftlichsten Gefühlsgehaltes.

Die Gedichte, welche das persönliche Leben behandeln und die, welche äußere Komplexe darstellen, scheiden sich von einander sehr deutlich und tragen beide Typen den gleichen unsubjektiven apollinischen Charakter. Es beherrscht die Vision ohne Ekstase, das höher angeschaute Wirkliche, und im Seelischen eine alles heraus sagende unbekümmerte Wahrhaftigkeit. Einige Gedichte weisen auch über diese Maße hinaus und sind wie kurze Epen innerlichsten Geistes, gemahnend an Shelley, Hölderlin, Leopardi. Dahin gehören vor allen aus der mittleren Sammlung die beiden großen Gesänge im Blankvers: Hyperions Ende — und: Der Wanderstern. Jenes gibt die körperliche und nicht mehr körperliche Gestalt eines alten Hyperion und seine letzten Verwandlungen bis zur vollendeten Verirdischung — dieses gibt die Aufgeregtheit unserer Weltzeit und darüber gewölbt einen heilig festen Gestirnehimmel, aus diesem hervorleuchtend die drei: Michelangelo, Shakespeare, Bach.

Auf! Auf die Reise, meine Herren! Heute
Verehren wir der Wandrer Angedenken —
Und von Gestirnen, die wir preisen, haben
Wir den Abglanz in uns. Wer sind die Menschen,
Die solches Licht auf unsern Nachtmarsch werfen,
Daß wir im Schatten wie verblendet stehen?
Dahingeschwunden, wachsen sie noch immer
Aus ihrer Menschlichkeit ins Riesenhafte
Des Göttlich-Frohlebendigen. Und Einer,
Dem Erz und Schwert des kriegerischen Engels
Im Namen dröhnt, zerbricht den Stein und bildet
Sich Kraft und Traurigkeit aus dem Gedanken,
Der niederstiert und, in der Hand vergraben,
Aufs Knie gestützt, sein Auferstehn verwirklicht;
Und Einer, fesselloser Dieb im Nebel,
Entwendet Heimlichkeiten, reißt den Männern
Die Mäntel von der Schulter, bläst von innen
Sie tragisch auf und wirft sie durcheinander —
Und jene fliehn und sehn sich nackt und schaudern;
Und unsrer Einer, sehet welch ein Landsmann,
Verdumpft die Zärtlichkeit, die Flut und Ebbe
Des Meeres tausendstimmig in den Röhren
Des Orgelwerks, verklärt die Herzensstrenge
Zu Wasserfällen in den lauten Kehlen.
Auf! Laßt mir Luft! Was braucht es mehr? Wir ehren
Uns dadurch selbst, daß wir der Ehre denken.

Eine sehr große Anzahl der Gedichte gibt Zeugnis von einem blutnahen Verkehre mit den großen Gestalten und Werken aller Zeiten, vorzüglich aber denen einer vollkommenen und monumentalen Klassik. Es ist ein Geist neuer deutscher Renaissance. Ein Mangel an Selbstbewußtsein, eine tiefe geistige Einsamkeit und, bei unverwüstlicher Urgesundheit, eine Dämonie bis zur Selbstzerstörsucht: haben wohl allein verursacht, daß dieser große und erzogene Dichter noch einen Rest von Zaghaftigkeit und Halbsicherheit in seinem Werke trägt und zu den Monumentalschöpfungen sei es im Epos, sei es im Drama, zu denen ihm nichts fehlt, noch nicht vorgedrungen ist. Es gehört mit zum Bilde, daß er zwei völlig unbekannte große italienische Künstler ausgegraben hat: einen Maler aus alter

Zeit, Magnasco, und einen Dichter aus neuer Zeit, Pascoli. Sein Magnascowerk ist 1914 bei P. Cassirer erschienen, seine Pascoliübertragung, im letzten Bande um neue Stücke vermehrt, bei Kurt Wolff 1913. Einige wenige Uebertragungen aus Petrarca gehören zu dem Höchsten, was Uebertragungskunst geschaffen hat. Benno Geiger ist der Besitzer einer der bedeutendsten Sammlungen von klassischen Handzeichnungen, deren Veröffentlichung auch bevorsteht. All dies gehört zum Menschen und seinem Werk. Das ist nicht Atmosphäre, sondern das innerste Weben, das ist so bluthaft wie in vergangenen Zeiten, für ihn noch nicht vergangenen Zeiten, Familie und Heimat. Benno Geiger ist Oesterreicher, als solcher auch kenntlich, aber nur wenn man sehr tief blickt, etwa bis auf den Urgrund seiner Landschaft- und Familien-Gedichte, sonst erscheint er als ein vielfältig verflochtenes, aber überall eigenwilligstes Individuum. Erschütternd und verheißend, und gerade heute auf das eindringlichste zu wiederholen ist seine Ode: An des Dichters Freunde, mit diesen Schlußstrophen:

Auch ich verlor mich, aber nicht rettungslos,
Denn ungeachtet meiner Zersplitterung
Drängt ein Geschäft, glüht eine Flamme
Hinter dem Scheine des Doppellebens.

Darum so packt mich herzhafte Zuversicht,
Ob unsrer einer heute gleich Hirsche jagt,
Beim Glase roten Weins hinsterbend
Sich an die Schulter der Liebsten klammert —

Euch zurufen: Freunde, vergeßt euch nicht!
Wenn wir versagen, ja, wem gelingt es dann?
Zeit wird es, Zeit, daß das Versprechen
Einer, doch einer von uns erfülle.

Gedanken zur Symbolik in der Kunst

(Anknüpfend an das Prosagedicht „des Centaur" von Maurice de Guérin[1])

Von E. Wenzig

Es gilt hier nicht so sehr, ein Kunstwerk kritisch zu zergliedern, als vielmehr den Zusammenhängen nachzuspüren, die ihm Leben sichern, gleichsam seine Tiefen zu loten und das Gewicht des Unsichtbaren zu erproben, das das Geschaffene der Zeit entreißt. Denn alles hängt ab von dem Maß des psychischen Erlebnisses und der Gestaltung; es tut daher nichts zur Sache, das der Centaur keine Gegenwartsschöpfung ist, man muß wissen, Guérin starb schon im Jahre 1839. Die Art jedoch, wie er sein Weltbegreifen in dem Prosagedicht „Der Centaur" zum künstlerischen Erlebnis entwickelt hat, steht in solcher Zustandsbeziehung zur Gegenwart, daß wir ihn ohne schlagwortmäßige Beimischung und trotz des Völkerhasses ebenso wie Shakespeare den unseren nennen können.

Es ist in der Kunst ein immerwährendes Kreisen in immer weiteren Schwingungen und Abständen zu konstatieren; und während dieses Kreisens, in dem der Kunsttrieb sich wieder und wieder seinen Ausgangspunkten nähert, vollzieht sich das Ringen der Lebendigen um neue Mittel, neue Ausdrucksformen.

Wilhelm Schmidtbonn weist auf dasselbe hin, wenn er sagt. „Jede Bewegung in der Kunst ist die Schwingung eines geheimnisvollen Pendels, ein Zittern um die große beharrende Linie aller Menschheitsentwicklung herum. Die beiden Endpunkte der Schwingung: Stil und Naturalismus."

Der Naturalismus nahm seinen Siegeszug durch die Reiche der Kunst zugleich mit den blendenden Erfolgen der Naturwissenschaften. In der Natur, so betonte man damals, gleicht kein Blatt dem

[1]) Ins Deutsche übertragen von Rainer Maria Rilke (Insel-Verlag) und von Ludwig Schellenberg (Xenien-Verlag).

anderen; die Dinge wurden auf einmal so merkwürdig vielgestaltig, ja man ließ sich überraschen von den Wirklichkeiten und schätzte nichts höher ein als die Entdeckerfreuden des Auges.

Diesem neuen Plus gegenüber entstand ein Minus durch Beiseitedrängung des sich nach dem Ganzen orientierenden Stilwillens und des Symbolischen, beides Prinzipien, die auf Abkürzung und Zusammenfassung der Natur aus sind. Die notwendige Reaktion aber setzte naturgemäß ein mit einer gewaltigen Sehnsucht nach metaphysischer Einheit.

Und die Formgebung dieser neuen, sich gegenwärtig immer entschiedener durchsetzenden Richtung findet sich ganz von selbst, indem der Künstler, müde und enttäuscht von dem Wirrwarr der Einzelerscheinung, das zu schaffende Werk seiner nurindividuellen Inhalte entkleidet.

In der bildenden Kunst, wo meiner Ansicht nach diese Strebungen viel geschlossener und deutlicher als in der Literatur auf der ganzen Linie zum Ausdruck kommen, entstehen daher Werke mit klarer beruhigender Außensilhouette unter Weglassung aller verwirrenden Innenkonturen. Es liegt nahe, hier an die ägyptisierenden, ruheatmenden Plastiken und Gravüren eines Barlach zu denken, auch an die durch ihre überaus einfache Umgrenzung fast kindlich anmutenden Baumkronen des Expressionisten Erbslöh. Sicherlich erreichen all diese Schaffenden, die so stark nach der Harmonie einfacher Farbtöne und Linien verlangen, ihre Wirkung nur durch bewußte Negierung der einstmalig so überschätzten Einzelinhalte, wodurch auch das Symbolische in der Kunst wieder rein und sieghaft zur Erscheinung kommt.

Ich will nicht vergessen hier einzuschalten, daß ich Symbol mit Absicht für das von Schmidtbonn gewählte Wort Stil gesetzt habe, es scheint mir für meine Zwecke eindeutiger und begegnet sich zugleich mit dem Vorhergesagten; denn der Stil wirkt sich nur ganz aus im Symbolischen, und das Symbol ist als geprägter Inhalt Stil.

Als Guérin seinen Centauren schrieb, muß ihm eine unserem modernen Kunstempfinden vertraute Sehnsucht nach Reduzierung des Vielfachen auf ein Einziges, nach absoluter Gestaltung erfüllt haben, mit anderen Worten, auch er hat gesucht nach dem Einfachen, Unkomplizierten. Und dabei fiel ihm eine Fabelgestalt, ein von der Sage gestempeltes Wesen in die Hände, solch ein unwirkliches und doch von Leben strotzendes Geschöpf wie der Centaur, in das er all seine starken und primitiven Lebensgefühle hineingießen konnte, und das als Begriff, wenn ich mich so ausdrücken darf, elastisch genug war, um auch noch die absoluten Inhalte des Symbolischen zu fassen.

Aber Guérin wiederholt nicht nur den gegebenen Inhalt des Symbols, sondern er gestaltet ihn neu mit künstlerischen Mitteln; dadurch wirkt der Centaur, und das ist das Geheimnis des Schöpferischen in ihm, trotz seiner vorher erwähnten Doppelseitigkeit als etwas Unteilbares wie die Natur selbst, ja als etwas durchaus Wesenhaftes und Geschautes.

Man lese zum Beispiel, wie die Centaurin in den weiten Dunkelheiten ihrer Höhle gebiert, „ohne eine Klage zu erheben, Früchte, die schweigsam sind wie sie selbst". Wie sie durchzogen „von dem Duft der Täler und berieselt von den Wellen" ihrer Behausung zutrabt, um mit ihrer starken Milch ihr noch weichhufiges Junges zu nähren, oder der junge Centaur neigt beunruhigt sein Haupt den Winden entgegen, „die sich in der Oeffnung der Höhle verirrten und Frische und plötzliche Erregung hineinwerfen".

„In Ruhe und Dunkelheiten wächst in dem Centauren der geheimnisvolle Zauber des Lebensgefühls", bis er sich schließlich an dem Leben draußen selbst versucht. Was für ein bezauberndes Bild, wenn er in ungezügelter Wildheit „die Arme wirft", oder sie „in die blinden und ruhigen Nächte emporhebt", wenn er sie „um die Brust der Centaurin" und „um die Stämme der Eichen windet". Oder er schneidet sich Zweige in den Wäldern und „hält sie beim Laufen über sein Haupt". Und dann wendet er sich wieder mitten im leidenschaftlichen Durchrasen des Raumes „und hält einige Zeit inne, um seine rauchende Kruppe zu betrachten". An anderer Stelle sagt er von sich selbst, „ich vergaß mich so inmitten der Woge, mich ganz der Hinreißung ihres Laufes überlassend, die mich weit entführte und ihren wilden Gast zu all den Entzückungen der Ufer geleitete".

In all diesen Aktionen, die trotz ihrer Bewegtheit etwas Zustandhaftes haben, wird das Innerliche zugunsten einer starken Sinnfälligkeit ein Außen, und dadurch steigert sich die Wirkung stellenweise bis zur Intätigkeitsetzung verwandter Sinnesorgane, so daß man den Geruch der Flüsse und der Täler, und die Frische des Windes, der den Centauren erregt, zu spüren meint.

Auch die Sätze haben einen feinen und starken Klang, man könnte sagen, sie wiederholen hier und da den Bewegungsrhythmus der Gewässer, oder es quillt und rauscht etwas in ihnen, das der Idee

des Naturwesens angepaßt ist. Aber man hüte sich davor, sie um dieser Eigenschaften willen romantisch zu nennen, denn sie unterliegen in ganz hohem Grade dem Maß und der Beschränkung und sind gleichsam durch den Willen zur Form geadelt.

Es ist aus alledem leicht ersichtlich, wie uns der Dichter durch formale und inhaltliche Reize zu einem psychischen Erleben der Natur gebracht hat, aber er erstrebt, wie schon gesagt, auch die metaphische Einheit, und die erreicht er natürlich nicht, indem er das Objekt in all seinen Sonderheiten darstellt, auch nicht, wenn er es auf psychologische Weise zu zergliedern sucht.

Der Centaur darf also im vorliegenden Falle keine zersetzenden, sozusagen nervösen Konflikte in sich haben. Litte er zum Beispiel bewußt unter dem Zwiespalt seiner Tier- und Menschennatur, so wären wir sofort mitten im Psychologischen darin, und das Werk verlöre dadurch seine symbolische Gestaltung, alles ginge gleichsam auf Kosten dieses einfachen, großen Lebensgefühls selbst.

Ebensowenig kann der Centaur mit dem etwas zu tun haben, was wir Moral nennen, sein Handeln wird weder gut noch böse sein, weil es durch seinen symbolischen Charakter in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Kosmischen steht, für das eine ganz andere Wertung Geltung hat als der Begriff des Moralischen, der nur den mittelbaren, durch die Vernunft gesetzten Ordnungen anhaftet.

Das eigentliche Schicksal des Centauren vollzieht sich also schlechthin durch Geburt und Tod, Aufblühen und Verwelken. Aber er verkörpert zugleich das Absolute in der Form des Endlichen, daher leben in ihm tausend Leben, und so hat er nicht nur den Wald und die Höhle, das Meer, die Felsen und die Flüsse erlebt, sondern alles, was Leben heißt, ist kraft seines überindividuellen Lebensgefühls in ihn eingegangen.

Man vergleiche damit etwa die homerische Gestalt des Odysseus, in dessen Schicksalen sich vorwiegend das Individuelle realisiert, oder ein klassisches Bildwerk wie den dornausziehenden Knaben, der als Handlungsmotiv nur das Einmalige und in seiner Erscheinung nichts als die ebenmäßig schöne Körperlichkeit zum Ausdruck bringt.

Auch die Melancholie des Centauren ist keine durch nurindividuelle Schicksale erzeugte; was ihn beschäftigt, sind die ewigen Geheimnisse, die „der unerbittliche Mund der Götter" ihm vorenthält. „Suchst du die Götter, Makareus, und woher die Menschen stammen, die Tiere und die Grundstoffe des ewigen Feuers?"

„Aber der alte Ocean, der Vater aller Dinge, behält die Geheimnisse in sich zurück, und die ihn umgeben, singen und schließen einen ewigen Chor um ihn und verdecken, was seinen halbgeöffneten Lippen im Traum entgleiten könnte." Die ganze Götterwelt und dazu einzelne sagenhafte Gestalten der Griechen mit dem festgelegten Rhythmus ihrer Erscheinungsformen sind hier nur um der Bildhaftigkeit willen eingestellt für das kosmische Geschehen. Denn an ihnen ist nichts Isoliertes, Vereinzeltes, und nichts läßt sich davon abtun. Ebensowenig ist die so stark gesehene Landschaft Schauplatz eines beliebigen Geschehens, sie erfüllt vielmehr in gleicher Weise wie die Landschaften auf den Bildern von Cézanne eine organische Funktion, ich möchte sagen, die Gewalt der Naturanschauung wirkt sich darin aus wie eine Kraft, die zur Selbsterlösung gelangt durch das Symbol. Denn man darf nicht vergessen, daß es im Wesen des Symbols liegt, Ordnung und Zusammenfassung in das Chaos zu bringen.

Und wenn Guérin seinem Centauren den Ausspruch in den Mund legt: „Ein Gott, den man ersuchte, sein Leben zu erzählen, würde es in zwei Worte legen", so erhellt dies meiner Ansicht nach klar und deutlich das Verlangen des schöpferischen Geistes nach dem Symbol, d. h. nach einer vereinfachten Formel für das Vielfache.

Nachdem ich nun an der Hand des Guérinschen Centauren klarzulegen versucht habe, wie sehr diese sich im Symbolischen auswirkende Richtung dem Naturalismus entgegengesetzt und dadurch zeitgemäß ist, so daß sie, um in dem von Schmidthonn gewählten Bilde zu bleiben, eigentlich die Schwingung „des geheimnisvollen Pendels" nach der anderen Seite zu vorstellt, fragt es sich nur noch, wodurch die Pendelbewegung überhaupt ausgelöst wird.

Die neuere Kunstwissenschaft oder Kunstphilosophie, wie sie etwa Konrad Fiedler oder der vor Verdun gefallene Fritz Burger in München vertreten, führte das Existenzrecht des ganzen Kunsttriebes auf das dem menschlichen Geiste immanente Streben nach Erkenntnis zurück. Fritz Burger[1]) nennt sogar die Kunst einmal direkt „gestaltete Erkenntnis".

[1]) Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der modernen Malerei. Seite 182.

Das künstlerisch gestaltete Symbol aber ist nun meines Erachtens nichts anderes als ein Weg des Erkennens oder Weltverstehens, und es wird, da es anschaulicher und zugleich umfassender sein kann als jeder Begriff, leicht zum psychischen Erlebnis und versucht so auf seine Weise den verborgenen und absoluten Sinn der Dinge vor unseren Augen wieder herzustellen.

Aber man verspreche sich von diesem Wege des Weltverstehens niemals eine lückenlose, dem Verstande ganz zugängliche Deutung oder Erkenntnis, denn jedes echt symbolische Kunstwerk bleibt im tiefsten Grunde Rätsel wie das Leben selbst.

Als ich krank war

Von Hedwig Ryder

Durch einen höllischen Zufall, das unerhörte Versehen eines Menschen, wurde ich, grade als ich die Höhe einer Freude erstieg, krank. Ueber sechs Wochen mußte ich bewegungslos liegen. Ich hatte nie dem Leben Einhalt geboten, nie benannt oder gezählt. Zum Erfassen brauchte ich keine Abschnitte und als Koordinate keine Verkleinerung. An meiner Krankheit zerschellte mein Glück, die Freude — vieles verlor ich in diesen Tagen unwiderbringlich. Und als ich so lag, wurde ununterbrochen um mich herum alles, was ich verneinte, durchgesetzt. Ein nervöser Zwang trieb mich immer wieder, jede Fläche und Kante abzuzählen. 4 Wände gaben mit Türen die Zahl 15, ein Fenster war 6, 17 Heizröhren — mein Hirn war in diese Zahlen gespannt. Dies nicht Vorhandene, diese natürlichste Feindschaft anzuerkennen, empörte mich. Eine unnennbare Erregung bereitete sich vor. Steinern und unbeugsam übten diese Wände Erpressungen aus. — Kamen Menschen mich besuchen, brannte ich ärger. Ich durfte offen den Verbrecher, dessen Nachlässigkeit mich meine Gesundheit kostete, nicht anklagen, denn haarscharf war der Beweis nicht führbar, wäre keinem führbar gewesen. Ich war krank, auf alle weiteren Fragen schwieg ich, schrie im Innern nur fanatisch alles heraus und wies jedem die Maske des Unglücks und des Entsetzens. Auch hier anerkannte ich ... Tausendmal da ich dieser Besucher halber, die an meinem Bett saßen, Qualen auf mich nahm, kam über mich die Lust der Rache und Ueberlegenheit — sie alle auszubeuten. Lange, wenn sie gingen, sah ich ihrer Blindheit nach. Ich suchte nach einer Flamme, die mich emporschlug. Und als immer wieder Junge und Gesunde sich über mich beugten, wartete ich — ich wartete auf den Moment, da ich mich einem gegenüber versprechen würde. Endlich war ich fähig, das erste Mal auf die Straße zu gehn. Ich erkannte keine Farbe, keinen Laut. Noch war ich unergänzt. Doch erschrak man vor mir, wie ich vor den Menschen. Mein Führer murmelte: Gespenst. Wie ich mich nun in dieser Zeit, des Wesens der Erscheinung entwöhnt hatte, weil ich tot dalag, wie ein hölzerner Kern aus der bunten Frucht geschält, konnte ich so leicht nichts mit den Menschen zu Sinn und Zweck zusammenpassen. Es fiel mir noch zu deutlich auseinander, ich schien, da ich doch wußte, daß, was ich sah recht hatte, — in einen Spalt zu sehen. Dieser zwei Schichten halber war ich Gespenst. Zwei Leute reichten sich die Hände. Da wollte ich schreien: Gift! Rasendes Verlangen zeigte mir einen Augenblick lang das Bild, daß jeder Mensch den Andern mit Aussätzigenklappern scheuchen müßte: „Vorsicht. Ein Mensch kommt". Ich sah ihre Stummheit und die beiden Ströme des Verhängnisses, die immer neu und immer unerwartet sich kreuzten, aneinander vorbeifließen. Mächtig und stark und beherrschend einfach war das Spiel, das so fein berechnete, daß endlich zwischen Zweien, die sich nicht kannten, nicht sahen und nicht witterten, der Absicht also der stärkste Widerstand waren, einen Augenblick lang jeder Zufall aufgehoben war, so daß die fremden Atome einander vernichteten, das Unglück floß. Abermals merkte ich, daß ich etwas verleugnete. Und furchtbar schien mir, daß jeder morgen erst sähe, was ihm heute geschehen. Die Straße stempelte mich endlich und machte einen Entschluß aus mir. Die Straße leuchtete in mich hinein, daß ich das Verdeckte zu enthüllen hätte. Mir war, als müßte ich mitten in ihr stehen bleiben, den zeichnen und jenen, mit meine Fäusten sie zueinanderzerren, daß sie es sähen ehvor — — und sprechen. Da geschah folgendes. Aus einer Drogerie kam ein kleiner Laufbursche mit einer Flasche. Ein andre kleiner Junge stand ihm gegenüber. Nun muß ich gestehen, daß ich nicht gewußt, was vor sich gegangen. Ob Feind oder Freund, absichtslos oder berechnet, sah ich nicht. Was ich sah, war, daß die Flasche fiel, und auslief, und selbst da noch wußte ich nicht, war es destilliertes Wasser oder fressende Säure, die des andern nackte Füße überstürzte. Da sprang der Ladeninhaber zur Tür heraus, wütend über den

Jungen zum Schlagen gebeugt. Ich wartete, wie der sich unter dem Schlag bäumen würde. Ich wartete auf das Bekenntnis und das Zerreißen des Vorhangs. Ich wartete auf das große Bekenntnis. Mich verlangte nicht nach seinem Heldenmut, mich verlangte nach allem Leid. Dem kleinen Jungen stand Angst in den Zügen. Ich ging auf den Besitzer zu und sagte: „Lassen Sie ihn, denn ich sah, es geschah ohne seinen Willen. Ich komme für den Schaden auf." —

Im ersten Augenblick meinte ich, daß meine Fahrlässigkeit mich würge, dann wußte ich nicht mehr, was aus mir machen. Endlich sagte ich mir, doch ohne abschließen zu wollen: Du hast ihn beraubt.

Die Erleuchtung des Umnachteten

Von Hans Janowitz

Der Umnachtete Der ewige Dämon

Der Umnachtete:

Seit mich der himmlische Blitz durchfuhr
Hat mein Wahnsinn die Stirne erhoben.
Alle die Menschen, entrückt dem Entrückten,
Weichen zurück, verschwinden im Schatten,
Der ihre kläglichen Gesten frißt . . .
Aber ich leuchte im einsamen Lager.
Lange bleibt mir ferne der Schlaf, —
Hell das verwunschene Leben seh ich,
Und ich begreife die eherne Regel,
Die über jegliches Dasein verhängt ist.

Der ewige Dämon:

Du erkenne dich in deinem Leben!
Lebtest du eine Stunde der Kindheit,
Die nicht deine Bestimmung enthielt?!
Lagest du an der Brust deiner Amme
Anders, als an den Quellen der Erde,
Anders, als dort, wo vom Fieber geschüttelt,
Ungeheuer die Nähe der Mutter du,
Deiner Wehmutter Erde erfuhrst?!
Lagest du anders vor deinem Vater,
Minder gläubig, du Sohn, als vor Gott?!
Liebtest du deine kindlichen Schönen
Anders, als Freund und Geliebte du liebst?
Lebtest du eine Stunde der Kindheit,
Die nicht deine Bestimmung enthielt?!
Du erkenne dich in deinem Leben!
Denn dein Dämon ist ewig in dir.

Der Umnachtete:

Ja, du bist es! Ich erkenne dich
Und in dir die Wiederkehr
Meiner Erlebnisse!
Ja, du bist es! Sage mir, Dämon,
— Sieh, mein Geist
Flattert im Dunkeln
Und er verliert sich
An die schwimmende Nacht, —
Sage mir, Dämon:
Wann warst du da?

Der ewige Dämon:

Ewig!
Kind, ich war da,
Als du aus dem rollenden Wagen
Auf die steinige Straße stürztest.
Als du, Soldat,
Heil aus stählernen Trümmern stiegst.
Als du sankest
In die schrecklichen Fluten,
Als von berstenden Achsen und Rädern
Eiserner Regen rings um dich fiel.
— Willst du hören?
Viel zu erzählen
Hätt' ich dir, Kind.

Der Umnachtete:

Du warst bei meinen ersten Schritten da,
Auf meinem ersten Schulweg, Geist.
Lenktest du meinen
Ersten Gang in die Welt?
Lenktest du meine
Letzten Gebärden in ihr?
Ich entgehe dir nicht?!

Der ewige Dämon:

Du entgehst dir nicht!
Denn wir sind eins.
Was dir geschah, es geschieht dir wieder!
Was dir mißlang, was dir gelang,
Kind, es mißlingt, es gelingt dir wieder!
Du erkenne dich in deinem Leben!
Du erwarte kein Wandeln und Wenden dir!
Siehe, beschlossen liegt alle die Blüte,
Alle die Frucht liegt beschlossen im Keim.

Der Umnachtete:
Bleibt mir zu hoffen nichts?

Der ewige Dämon:
Nichts, als das, was erfüllt war.

Der Umnachtete:
Nun: was erfüllte sich? Sag's! Ich vergaß es!

Der ewige Dämon:
Dir erfüllte sich, Knabe,
Eine Wagenfahrt einst, —
Eine Begegnung dir, Jüngling, —
Ein Werk, ein Gestalten dir, Mann.

Der Umnachtete:
Mehr aber, Dämon, was mir versagt!

Mir verschwur sich die Freude
Heiteren Tuns und Gelingens,
Ach, ich selbst, ein Verhängnis,
Lag mir, ein Stein, im Weg.

Jeglicher Vorteil hienieden:
Nachteil war er dem Zweifler.
Auf dem Grund jeder Tat
Wand sich der Wurm ihm: gescheitert!

Ihm standen die hehrsten Gestirne,
Und haben sein Werk nicht gefördert.
Schuf er's, trotz Feind und Gewalt:
Es hat ihm zum Ekel gereicht . . .

Sieh doch das Ganze, dies Leben:
Tränen fügten die Teile,
Wind sind Mauern und Dachwerk, —
Ich habe auf Sand gebaut!

Dämon, was hab' ich gewirkt,
Dämon, wo blieb meine Spur,
Dämon, in welchem Auge
Entbrennt mir ein ewiges Licht?!

Der ewige Dämon:
Unverloren dein Sinnen,
Glaub's: unverloren dein Atem,
Unverloren dein Blick, Kind:
Er wächst in der Schönheit, wird Blume!

Sieh: kein kleinster Gedanke
Verliert sich im Plane der Schöpfung.
Jeder, wie er sich nur regte,
Baut mit dein künftiges Haus!

Der Umnachtete:
Alle die Liebenden gingen
Von mir mit gebrochenem Flügel.
Meine Geliebten alle, —
Ich habe sie weinend verlassen.
Meine Schuld ist gewachsen,
Ich konnte sie nicht vermindern.
Mich erstickt mein Leben:
Ich habe es nie gelebt.

Der ewige Dämon:
Wandle du, Kind, verzagtes,
Groß durch die ewigen Jahre!
Bleibst der Sohn und der Knabe,
Der in den Weltenbau staunt!

Fühlst du das neue Beginnen?
Hebt es und zieht in der Seele?
Trage das Kreuz deiner Jugend!
Es schafft dir das zweite Gewand!

Atmendes geht nicht verloren:
Ein Seiendes, fügt sich's zu Neuem,
Es baut, es wirkt dir das Denken
Dein zweites, dein weiteres Haus!

Hebe dich flügelnder Schlaf
Zu Tanz und entfesseltem Wandeln.
Balde, balde, mein Knabe,
Erlangst du Geburt und Gestalt.

Der Umnachtete:
Hörst du den Säugling weinen?
Dämon, Dämon: wo weint wer?
Hockt mir ein Greis auf der Seele.
Das Atem wird mir schwer.

Wellen senken sich, Wellen,
Und Schleier, und dichtere Schleier.
Dämon, wo weint doch das Kindlein?
Oh löse mich, Schmerz . . . Es ist nichts . . .

(1914—1916)

Vier Gedichte

Von Trude Bernhard

Trauer

Die Räume hängen um uns wie Gewänder,
Viel, viel zu weit für so geschmälte Gäste,
Tafeln ertragen dumpfe Festesreste,
Bekränzt von welken Blumen und wie Pfänder

Herbergt die Luft den Klang verschollener Stimmen.
Spiegel und Schmuckwerk flimmern, Schambetäubte,
Und Licht, das früher froh in Winkel stäubte,
Füllt letzte Leere noch mit Gramesglimmen.

Beklommene Türen stehen da und harren
Gewohnten Händedrucks, die Fenster starren
Verschlossen vor sich hin, Taglärmverächter,

Und mitten zwischen den erschöpften Dingen
Muß sich der Mensch zu neuem Werk bezwingen,
Unwilliger Kämpfer, übermüder Wächter.

Eine Mutter

(Für Flauberts Marie)

Tag und Nacht war eng in eins verschwistert,
Spurlos ging, was blind vor Wirbel kam,
Lippen haben Abschied oft geflüstert,
Den keiner sich zu Herzen nahm.
Viele ließ ich fremden Sinnes frieren,
Manchem gab ich letzter Wärme Scheit, —
In das nahefte Beieinander sah mit stieren
Augen immer meine Einsamkeit.
Wie die schweren Dinge heute schwebend sind!
Weiß ein Mensch: war das, ist dies das Rechte?
Wachsen alle die zerwühlten Nächte
Doch geglättet auf in meinem Kind.

Erinnerung

Was denn verbleibt von allem Lebenskreis?
Die Kindheit war weiß
Und floß durch Buntstrudels lockenden Gleiß
In das ebene Erwachsensein
Ein.
Da stand Einer auf und war wie ein Berg.
Tag hob und senkte sich in freudigem Werk.
Alles hatte Knospen, alles erklang,
Neue Wunder wurden wach, neuem Geist zu Dank.
Ein Abend aber verstellte das Ziel,
Abschiedswort glänzte, Träne zerfiel.
Ich glaubte der Sonne versickerndem Sold,
Sah Straßen blutig aufgerollt
Und ging in ihnen werweißwohin —

Wo gingst Du hin? . . . .

Frühlingsabend

Sanftgrüner Rasen, paradiesentglitten,
So liegst du, Tag, ins Zeittal eingeschnitten.
Nun, Licht, entblättere dich, gib Raum dem Traume,
Die Welt will schlafen — Frucht an welchem Baume?

Durch Gärten, die noch immer Leben quellen,
Strömt Einsamkeit, ein Wasser ohne Wellen.
Der Laut verlor die Sprache an den Duft,
Und all' die welken Töne hob die Luft
Und glänzt davon, als ob sie Rätsel trage.
Gelächter ward Gebet, ein Ruf zur Frage.

Schon sieht man in den rosigen Wolkenwiegen
Die Kinder fremder Fernen, Sterne, liegen.
Der Mond umschlingt das trunkene Erdenland
Aus Himmelshöh mit seinem Silberband
Und zieht die Menschen, die in Sehnsucht schreiten,
Zu tiefverwurzelten Glückseligkeiten.

Weltgeschichte vom psychoanalytischen Standpunkt

Von Klabund

Gott, ein typischer Neurotiker und schwerer Psychopath, schuf die Welt, um seine Komplexe abzureagieren. Die Tatsache, daß er keinen Vater und keine Mutter besitzt, läßt ihn von der Autoerotik nicht loskommen. Er krankt am nicht fixierten Oedipuskomplex. Verzweifelt und voll infantiler Regungen versucht er, sich eine Imago patris zu konstruieren. Adam, sein Geschöpf, sein Sohn — wird sein erster Vater. Eva, sein Geschöpf, seine Tochter — deutet er (hoffnungsvoll) sich als Mutter. In Gestalt der Schlange treibt er mit ihr symbolischen Inzest und vertreibt, nachdem er selbst vom Baum der (Selbst)erkenntnis gekostet, Vater und Mutter, Adam und Eva aus dem Paradiese seiner Autoerotik — Adam stirbt, d. h. sein Gefühl für ihn. Sein Oedipuskomplex schafft neue Väter: Noah. Manche werden Hunderte von Jahren alt. Am ältesten: Methusalem, an dem er neunhundert Jahre liebend leidet. Es gelang ihm nicht, sich einen ewigen Vater zu schaffen — die Ewigkeit zu überewigen. Sämtliche Mängel der Schöpfung datieren von Gottes Unerlöstheit (vielleicht Unerlösbarkeit? Vielleicht können nur wir Menschen erlöst, d. h. analysiert werden?) — von der Verdrängung seiner zahlreichen Komplexe.

Der heutige Krieg ist ein neues sichtbares Zeichen, daß Gottes Kreatur, die Menschheit, an einer Fülle von Komplexen leidet und Gefühle verdrängt, die sie auf gewaltsame explosive Art abzureagieren trachtet.

Das Ultimatum Oesterreichs an Serbien deutet auf symbolische Analerotik (siehe Götz von Berlichingen . . .).

Hindenburg, als gewiegter Psychoanalytiker, versucht, Rußland von seinem Oedipuskomplex („dem Väterchen (!) Zaren") zu befreien. Da er aber selbst nicht genügend analysiert und von seinem Vaterkomplex (der „Kaiser" vertritt bei ihm die Stelle des Vaters) befreit war, mußte das Experiment mißlingen und in Kur(land)pfuscherei ausarten. Rußland zerfiel — in viele Teilkomplexe.

Das Verhältnis von Deutschland und Frankreich läßt schon im Symbol der Namengebung: Michel und Marianne: auf einen typischen Geschwisterkomplex schließen. Der gegenseitige Haß basiert auf verdrängter Liebe. Da sie sich vom Standpunkt ihres Komplexes aus ethisch nicht lieben dürfen, findet von Zeit zu Zeit seitens des männlichen Teiles (Michel = Deutschland) eine Vergewaltigung des weiblichen Teiles (Marianne = Frankreich) statt.

Es braucht nicht näher ausgemalt zu werden, als was für Symbole die Waffen: die Lanzen, die Gewehre, die Kanonen zu gelten haben.

Der Weltkrieg kann nur verstanden werden als eine Betätigung der perversen Sexualität Europas.

Die Eroberung und Befreiung der Meere, von der England und Deutschland träumen, erweist sich als eine ins Ungeheuerlichste gesteigerte Urethralerotik.

Die Verschiebung der Grenzen bedeutet nur eine Verschiebung von Affekten.

Auf diese Formel läßt sich der Weltkrieg bringen: Die Menschheit ödipussiert.

Fort mit der Schulpsychologie — da doch die Buhlpsychologie erst in die tiefsten Tiefen der interextramentierten Menschenseele zu leuchten berufen ist. Sie leuchtet uns gleichsam heim: in unsere wahre Heimat: den infantilen Infantilismus. Herrschsüchtige Infanten sind wir vor ihr.

Dr. Jaroslaw Praha „Weltgeschichte vom psychoanalytischen Standpunkt" (Wien 1918 bei Hugo Heller) ist auf das dringendste einem jeden Europathen (und wer wäre das nicht — da Gott selbst Europath?) zu empfehlen.

Blätter des Deutschen Theaters

Aufruf

Das Theater, mit der ganzen Welt aus den Fugen geraten, soll umgebaut werden auf der Grundlage neuer Gesetze. Gegenwärtig finden legislative Beratungen statt zwischen den Ministerien und den Berufskörperschaften über Rechte und Pflichten der Darsteller in neuen Verträgen, die das Siegel der Zeit tragen sollen. Den Schauspielern werden größere Rechte eingeräumt, insbesondere soll die Mehrheit der schwächeren Kräfte wirtschaftlich, sozial und auch in der Beschäftigung gesichert werden.

Wird in dem Neubau auch Platz und Licht für die Kunst sein? Diese Frage führt die Unterzeichneten zusammen, Schauspieler, Sänger, Bühnen-Dichter und -Komponisten, Bühnenleiter und Regisseure, deren Lebensarbeit mit der Entwicklung des Theaters entscheidend verknüpft ist. Der Augenblick, der eine Wende in der Geschichte des Theaters bedeutet, gebietet ihnen, diese Frage zu stellen und sie zu einer fundamentalen Forderung zu machen. Sie wissen sich dazu berufen durch ihre Arbeit, wenn sie auch den Vereinen der Arbeitnehmer und Arbeitgeber in ihrer Mehrzahl nicht angehören. Sie haben die einzelnen Paragraphen an der ihnen täglich zuströmenden lebendigen Erfahrung gemessen und sind zu folgendem Ergebnis gekommen:

Sie erkennen die Verdienste der beruflichen Körperschaften mit Achtung an. Sie stellen sich uneingeschränkt auf den Boden der sozialen und wirtschaftlichen Errungenschaften, die der neue Vertrag aufweist, begrüßen sie als die Erfüllung berechtigter Wünsche und sind entschlossen, an ihrem Ausbau mitzuarbeiten.

Darüber hinaus aber halten sie es für verhängnisvoll, wenn in Verordnungen, die in das künstlerische Gebiet übergreifen, die Freiheit des schöpferischen Individuums abgeschnürt oder auch nur eingeschnürt zu werden droht. Sie warnen davor, den Strom der Erneuerung, der in den letzten Jahrzehnten vom Theater der Deutschen und nur von diesem ausging, mit Paragraphen und deren Schutzmännern abzudämmen. Es scheint ihnen widersinnig, Kunstfragen, die immer nur von den Einzelnen aufgeworfen und gelöst werden können, durch Majoritäten entscheiden zu wollen. Bricht man den einenden Willen des Leiters und verteilt ihn unter die auseinanderstrebenden Kräfte dieser vielgliedrigen Kunst, so führt das rettungslos zur Auflösung, deren Anzeichen an vielen Orten bereits merkbar sind.

Diese Gefahr droht hauptsächlich in folgenden Neuerungen:

Zuerst in der Institution der sogenannten Künstlerräte. Diese sind im allgemeinen Vertragsentwurf noch nicht „verankert", in Staats- und Stadttheatern aber, deren Einrichtungen als vorbildlich gelten sollen, bereits am Werk, künstlerische Probleme mit Stimmenmehrheit zu erledigen.

Zu zweit in der Rückkehr zu den abgestorbenen Fachbezeichnungen im Vertrag. Die einfache ehrenvolle Bezeichnung als Schauspieler soll verpönt, die Spielverpflichtung dadurch eingeschränkt werden — damit aber auch Freude und Möglichkeit zum Wesentlichsten: zur Entwicklung, die sich nur in der Arbeit und nicht beim Vertragsabschluß übersehen und fixieren läßt.

Zu dritt in dem Zwang für Bühnenleiter und Mitglieder, den bestehenden Genossenschaften beizutreten. Dadurch wird das Recht der freien Selbstbestimmung, ein für den Künstler besonders wichtiges Lebenselement, zerstört und die heillose Majorisierung in allen, auch in künstlerischen Gewissensfragen, wie es sich zeigt, über ihn verhängt.

Man mag von der unleugbaren Erfahrung absehen, daß Sozietäten, so oft sie gebildet wurden, wie zu erhalten waren, daß sie sich zu keiner Zeit der deutschen Theatergeschichte bewährt haben, daß Kommissionen, Aufsichtsräte, Zensurbehörden, Kunstausschüsse mit tödlicher Sicherheit alle Höhen der Kultur einebnen. Die deutsche Vereinswut drängt immer wieder zur Zeugung dieser bösartigen Geschwülste des Kunstlebens. Es liegt im Wesen der Mehrheit, sei sie vom Zufall noch so glücklich zusammengefügt, daß sie dem Neuen, Bahnbrechenden, dem einzig fruchtbaren Wagnis immer widerstreben muß, weil sie sich nur auf Kompromisse, nur auf der entwicklungsfeindlichen, sogenannten „mittleren Linie" einigen kann.

Darstellende Künstler insbesondere sind Subjekt und Objekt in einer Person. Ihre Objektivität muß infolgedessen getrübt, ihr Urteil naturnotwendig befangen sein, ihre Subjektivität dagegen, abseitig, gerade bei Persönlichkeiten von außergewöhnlicher Eigenart, unvermeidlich zu Gegensätzen und Spaltungen, statt zur erforderlichen Einheit führen. Dazu kommt der aller schauspielerischen Natur eingeborene Explosionsdrang, die leichte Entflammbarkeit, die leidenschaftliche Hingabe an die Stimmung des Augenblicks, Eigenschaften, die ebenso wertvoll, ja entscheidend für die Kunst, wie sie unbrauchbar und verhängnisvoll für die Führung sind. Beruf und Wesen des Schauspielers ist es, nicht kritisch wägend über den Dingen zu stehen, sondern blindlings in ihnen unterzutauchen, sich bis zur vollkommenen Verwandlung mit ihnen zu erfüllen und sich durch ihre Darstellung wieder zu entbinden. Die Inbrunst seines Willens drängt ihn mit nachtwandlerischer Bestimmtheit immer nur auf den einen Weg, wo seine medialen Kräfte Erlösung suchen durch einen anderen lenkenden Willen. Der Wille, selbst zu lenken, seiner inneren Veranlagung entgegengesetzt, wird in der Regel gering bleiben. Der sich täglich erneuernde Verwandlungsprozeß absorbiert Wille, Kraft, Zeit, den ganzen Menschen, auch körperlich, in so unvergleichlichem Maße, daß eine Belastung darüber hinaus unerträglich werden muß. Daraus läßt sich auch die immer wieder festzustellende Tatsache erklären, daß hervorragende Vertreter des Berufs den genossenschaftlichen Beratungen fernbleiben, oder doch nur äußerst selten, ohne eigentliche Aktivität, daran teilnehmen. Die meisten stehen außerhalb der Verbände. In keinem Fall wird bei dem weiteren Ausbau dieser Institutionen mit der wirklichen Mitarbeit der ersten Kräfte zu rechnen sein. Damit fällt das Geschick künstlerischer Probleme unaufhaltsam in die Hände der minderen Kräfte, deren Verständnis dafür zweifelhaft ist. Wenn sich, wie vorgesehen, zu ihnen nun gar noch Vertreter des Chors, des technischen und des Bureaupersonals gesellen sollen, so wird diese Vereinigung kaum den Anspruch auf die Bezeichnung „Künstlerrat" und dessen Funktionen erheben dürfen.

Warum waren die früheren Hoftheater, zur Führung doch eigentlich berufen, ganz und gar nicht führend? Weil sie statt eines wirklichen Führers ein ganzes System von geheimen und minder geheimen Räten hatten, ein System, das nur nach rückwärts führen kann. Warum haben sie so ungeheure Subventionen verschlungen und trotzdem so erstaunlich wenig hervorgebracht? Auch da, wo der Intendant zufällig sein Amt verstand? Weil dieser nicht ausschließlich in der Kunst, sondern vor dem Hof zu exzellieren hatte, was leider selten zu vereinen war. Glücklicher lag es, wo der Fürst sich um das Theater nicht kümmerte, und am glücklichsten bei den Meiningern, wo der Fürst, selbst ein Künstler, niemand untertan, eine Welt eroberte.

Wird die Kunst besser fahren, wenn der Bühnenleiter nicht mehr die Hofloge vor Augen, aber dafür das Konversationszimmer im Rücken hat, wo ein vielköpfiger Künstlerrat ihm mit Reden und Raten die Hände bindet? Soll er sich von denen leiten lassen, die seiner Leitung bedürfen? Woher soll er die Autorität nehmen, diejenigen zu einem einheitlichen Kunstwerk zusammenzuführen, die ihrerseits die Macht haben, seine Maßnahmen zu verwerfen? Die Zeugung des Kunstwerks ist nicht zu vergesellschaften, sie wird immer Eigentum eines Einzelnen bleiben, und gerade weil die Kunst des Theaters viele und unruhige Glieder hat, muß sie einen Kopf haben. Das mehrfach an-

geführte Argument, es sei nicht zu befürchten, daß die Bühnenmitglieder diese Gesetze zum Schaden des Ganzen, von dessen Wohl sie selbst abhängen, handhaben würden, ist leider durch die bisherige Filmpraxis der Schauspieler von vornherein ad absurdum geführt worden. Die Genossenschaft der Bühnenangehörigen hat selbst die verderbliche, das Fundament des künstlerischen Theaters unterwühlende Wirkung der schauspielerischen Filmtätigkeit wiederholt beklagt.

Es gibt im Grunde nur eine Lösung: Vertrauen. Der Bühnenkünstler hat die Freiheit, den Führer zu wählen, dem er sich anvertrauen will, und kann ihn verlassen, wenn er sich geirrt hat. Die sozialen und wirtschaftlichen Rechte sollen ausgebaut werden, soweit es die Tragfähigkeit des künftigen Theaters zuläßt. An der Grenze der Kunst muß der Expansionsdrang haltmachen. Nie wäre ein Einbruch zu rechtfertigen oder gar als Befreiung umzudeuten. Vielleicht würde er einigen Unzufriedenen — der Mangel an Zufriedenheit wurzelt oft in dem Mangel an Begabung — den Mund schließen, aber sicher nur für kurze Zeit. Die Ungerechtigkeit, die sie beklagen, liegt in vielen Fällen in ihrer Natur und ist durch keinen Vertrag aus der Welt zu schaffen.

Reaktionäre Maßnahmen auf einem Gebiete, das den befreiten Massen erschlossen werden soll, wären eine schlechte Frucht der Revolution. Es ist weder mit dem Geist der Revolution, noch mit dem der Kunst vereinbar, daß neue Obrigkeiten mit Polizeigewalt geschaffen werden, ebenso wenig, daß mit Fachbezeichnungen eines abgestorbenen Repertoires wieder ein Klassensystem aufgerichtet wird, und es entspricht zuletzt nicht einer Zeit, die Freiheit der Selbstbestimmung, Lösung von Staat und Kirche auf ihre Fahnen schreibt, daß just der Künstler unter den Zwang mittelalterlichen Zunftwesens gestellt wird.

Das Theater hat sich im Kriege und nach dem Kriege als ein unentbehrliches Lebensmittel erwiesen, und seine Bedeutung wächst mit der allgemeinen Verarmung. Es ist daher höchste Pflicht, darüber zu wachen, daß es nicht verfälscht werde und daß sein bester Nährwert — die Kunst — unversehrt bleibe.

Die Unterzeichneten maßen sich in den aufgerollten Fragen kein besseres Wissen an, sie sind im Gegenteil davon überzeugt, daß die Endziele, zu denen gewiß die Pflege der Kunst gehört, von allen Seiten mit gleichem Ernst angestrebt werden. Ihre Verantwortung nötigt sie aber, auf die Stellen des Entwurfs hinzuweisen, wo ihrer Meinung nach entscheidende Gefahren liegen. Sie vertrauen auf die Sachlichkeit und Besonnenheit der gesetzbildenden Körperschaften und hoffen, daß Wesentlichstes nicht durch einen unwesentlichen Kompetenzstreit verdunkelt werde.

Schließlich muß auf ein schlagendes Wort hingewiesen werden, das ein streitbares Mitglied der Genossenschaft noch unlängst selbst in die Debatte geworfen hat: Das Theater gehört nicht allein dem Schauspieler, sondern ebenso sehr dem Dichter und dem Tonschöpfer und ist nicht zuletzt eine Angelegenheit des ganzen Volkes.

Alfred Abel, Max Adalbert, Raoul Aslan, Hermann Bachmann, Hermann Bahr, Victor Barnowsky, Albert Bassermann, Richard Beer-Hofmann, Ludwig Berger, Alfred Bernau, Rudolf Bernauer, Rosa Bertens, Leo Blech, Hedwig Bleibtreu, Michael Bonnen, Fritz Busch, Ernst Deutsch, Georg Droescher, Luise Dumont, Claire Dux, Arthur Eloesser, Herbert Eulenberg, Otto Falkenberg, Maria Fein, Emil Geyer, Reinhard Goering, Kurt Götz, Ferdinand Gregori, Carl Hagemann, Ernst Hardt, Ludwig Hartau, Georg Hartmann, Paul Hartmann, Gustav Hartung, Walter Hasenclever, Gerhart Hauptmann, Carl Hauptmann, Else Heims, Carl Heine, Arthur Hellmer, Heinz Herald, Hugo von Hofmannsthal, Felix Hollaender, Emil Jannings, Hans Junkermann, Georg Kaiser, Paul Kalbeck, Friedrich Kayßler, Paul Knüpfer, Oscar Kokoschka, Leopoldine Konstantin, Werner Krauß, Friedrich Kühne, Else Lasker-Schüler, Rolf Lauckner, Paul Legband, Else Lehmann, Ernst Lert, Mechtild Lichnowsky, Gustav Lindemann, Hans Löwenfeld, Otto Lohse, Theodor Loos, Heinrich Mann, Josef Mann, Carlheinz Martin, Carl Meinhard, Meyer-Waldeck, Alexander Moissi, Heinrich Neft, Arthur Nikisch, Maria Orska, Max Reinhardt, Alfred Roller, Woldemar Runge, Franz Schalk, Max von Schillings, Heinrich Schlusnus, Arthur Schnitzler, Wilhelm von Scholz, Franz Schreker, Ernst Leopold Stahl, Fritz Stiedry, Richard Strauß, Johanna Terwin, Helene Thimig, Hermann Thimig, Jakob Tiedtke, Irene Triesch, Hans Waag, Bruno Walter, Hans Waßmann, Paul Wegener, Arthur Wehrlin, Richard Weichert, Felix von Weingartner, Ludwig Wüllner, Carl Zeiß, Erich Ziegel.

Oscar Kokoschka

Von Albert Ehrenstein

Du bist einer von den lichten,
Von dem Aufgang roter Sonne,
Was noch schwarz im Dunkeln geistert,
Weicht von Dir zur Wolkenwende.

Ruhe schwankt zur Bank der Fäulnis,
Chaos mißt der Berge Abgrund,
Leben ist im Niedern trächtig,
Liebe giert und wird nicht schwanger,
Schaffen nur gibt Dir die Schöpfung,
Schwebend in des Lichtes starken Stürmen
Rein im Atem den Aether schirmen!

Der Maler Oscar Kokoschka

Von Paul Westheim

Kokoschka ist einer der ganz wenigen Künstler heute, der nicht „Metiermaler" ist. Will sagen, keiner von diesen so zahllosen Malern, die dermaßen in ihre Atelierprobleme verstrickt sind, daß sie überhaupt nichts mehr sehen als technische Möglichkeiten, Farb- und Formprobleme oder Konstruktionsgesetze. Die Mehrzahl der heutigen Künstler — in der Literatur ist es nicht anders — gelangt überhaupt nicht zur Kunst, weil sie hängen bleibt in dem Nur-Technischen, in dem, was Sinn eigentlich nur hat als Voraussetzung für die Gestaltung. Und gerade diejenigen, die am lautesten von dem „Geistigen in der Kunst" reden, scheinen gänzlich und hilflos verstrickt in diesen Voraussetzungen. Es ist so, als wenn ein Chemiker, statt nutzbaren Resultaten zuzustreben, sich mit dem Aufzeigen von Analysen begnügen würde. Dieses emsige Experimentieren ist gewiß notwendig, ist heute, wo das künstlerische Schaffen auf eine völlig neue Grundlage zu stellen ist, notwendiger denn je, aber es ist wie einmal das Studieren in der Anatomie oder das Zurateziehen der Gliederpuppe lediglich Angelegenheit des Ateliers. Für das Publikum im weiteren Sinne kann das alles doch nur artistisches Interesse haben und es ist ein Beweis mehr für den mangelnden Kunstinstinkt, daß die Oeffentlichkeit sich mit derlei theoretischen Spekulationen abspeisen läßt. Kokoschka hat die Welt niemals zum Zuschauer seiner Ateliernöte gemacht, wie sehr auch gerade er zu ringen hatte, um seinem Schaffen diese Ueberzeugungskraft zu geben, die nur die großen Meister haben. Kokoschka hat in der Malerei immer mehr gesehen als nur eine Angelegenheit der Maler; durch die Malerei wie auch durch die Dichtung wollte er zu den Menschen reden von den großen Angelegenheiten des Seins, ihm ist es ausschließlich zu tun um ein Menschliches und Seelisches. Malerei war ihm immer nur das gewesen, was dem Prediger, der von der Kanzel herab spricht, das Wort ist, nämlich Mittel, um Massen in eine bestimmte geistige Einstellung hineinzuzwingen.

Was Kokoschka vom ersten Augenblick, da er den Pinsel zur Hand nimmt, vorschwebt, sind „Allegorien", um sein eigenes Wort zu gebrauchen, Sinnbilder, die wie Tafeln der Erkenntnis und des Selbst-Erkennens aufzurichten wären, die wie ein großes, vor aller Augen aufgeschlagenes Buch den Völkern helfen würden, ihr innerstes Sein zu enträtseln. Immer wieder spricht er von diesen Allegorien und immer wieder spricht er mit ebenso viel Ehrfurcht wie Neid von jenen Zeiten, da der Künstler innerhalb des Volksganzen eine bestimmte Funktion hatte, nämlich in großen, klaren Sinnbildern aufzuklären über das Unfaßbare dieser irdischen Existenz. Der Welt zu helfen über ihre Vielgestaltigkeit und Unerlöstheit hinweg zur Einheit, zur Klarheit der Anschauung

zu kommen, ist sein eigentlichstes Schaffensziel. Prediger der Humanität (im Geist des Comenius etwa) zu werden, ist der Sinn eines so aufgefaßten Künstlertums. So ist es begreiflich, daß dieses Schaffen wie von selbst hindrängt zum Fresko. Dieses Festlegen einer großen, Welt erfassenden und Leben erkennenden Symbolik ist ja der eigentliche Sinn des Freskos. An die Wände schreiben in klaren, allgemein verständlichen Zeichen, was als treibende Kraft sich birgt hinter diesem mysteriösen Werden und Vergehen, das das Leben ist, das wäre das Erhabenste, was die Malerei für die Menschheit zu leisten vermöchte. Für Kokoschka steht das fest von seinem frühesten Hineintasten in die Malerei und all sein Schaffen ist eigentlich nur ein Hinwachsen zu diesem Bedeutsamsten. Sein erster kecker und vorwitziger Schritt in die Malerei ist bereits ein Freskenversuch. Dem kaum zwanzigjährigen Burschen überläßt man in der Wiener Kunstschau 1907 einen Raum und er, der sicherlich kaum weiß, was überhaupt Malerei ist, ist eines Tages zu aller Ueberraschung, vielleicht auch zum Entsetzen der meisten mit mächtigen Fresken da. Ein tolldreistes Unterfangen, das nur zu erklären ist als eine jener dunklen Instinktsregungen, die so oft in einem ersten Augenblick vorwegnehmen, was als der Sinn alles weitern zukünftigen Ringens und Strebens anzusehen ist. Immerhin diese Arbeit dürfte ihn gelehrt haben, wieviel innerer und äußerer Fertigkeit es bedarf, um zu diesem Letzten gelangen zu können. Schritt vor Schritt tastet er sich vorwärts. Auf Umwegen scheinbar und mit vielerlei Zwischenstationen. So entstehen eine Reihe von merkwürdigen Meditationen, die als „Stilleben" bezeichnet werden, bis Kokoschka schließlich, innerlich freier und handwerklich sicherer geworden, zu Gestaltungen von dem weiten Ausmaß des „irrenden Ritter", der „Auswanderer" oder der „Freunde" kommt. Der „irrende Ritter", das ist die Vision einer Sintflut, ein Hineinblicken in den Tod und ein Abschiednehmen von den Dingen. Es ist so, als ob noch einmal in einem letzten Augenblick das ganze Leben komme und gehe: die Eltern, die Geschwister, die Bäume, die Vögel, die Tiere, eine Muschel und alles geht fort, zuletzt die Frau. Und da, nachdem der Mensch alles von sich getan hat, da ist es, als ob auch der Tod erfaßt wäre und nun irgendwie ins Gewölk entschwebte. Eine epische Dichtung von gleich großer Symbolkraft sind die „Auswanderer". Die Frage nach dem Menschsein, dem Freisein wird gestellt. Die Auswanderer, das sind die Menschen, die die Barbarei der Zeit unstet und flüchtig gemacht hat, die keine Heimat mehr haben, weil der Geist unter den Tatzen der Gewalt sich entwurzelt fühlt, und denen, vertrieben aus ihrer Domäne, aufgescheucht aus ihrem Menschlichkeitswirken, nichts anderes mehr verbleibt als neue Heimat in der Seele zu suchen. Und schließlich die „Freunde", das große Bild, das kürzlich von der Nationalgalerie erworben worden ist. Ein Gut- und Frohsein, eine festliche Gemeinschaft, eine Zusammengehörigkeit auch im Denken und Fühlen und Wollen. Um das Innerste des Seins, um Ruhe und Bewegung geht es in dieser Fläche. Es ist in ihr ein unaufhörliches Kreisen, ein Strömen und Abebben in den Massen, in den Farben, in dem Vor- und Hintereinander. Es ist wie die Zirkulation im Blutkreislauf, ein Pulsen in allen Adern, reguliert von ein und demselben Herzschlag, ein Durchwandern aller Zellen und wieder ein Zurückfluten.

Kokoschka hat damit begonnen, Menschen zu malen, Menschen, wie sie leibhaftig sind, wie sie als Produkte moderner Zivilisation heute in den Städten leben. Er, der mit seinen hochfliegenden Zielen, seinen Träumen und Ideen, plötzlich in Berührung kam mit dem wirklichen Leben, hat wohl nur das gewollt: feststellen, was jeder einzelne von ihnen, wenn man auf den Grund geht, eigentlich ist, wie er aussieht, wenn man ihn gewissermaßen nach außen aufklappt. Vielleicht war er nur zu linkisch, zu unerfahren im Metier, um zu begreifen, daß es unter den Malern eine Konvention war, jedes Mal erst ihren Modellen eine Pose aufzusetzen. So, aus diesem primitiven Verlangen, das ganz einfach Wahre und ungeschminkt Wirkliche festzustellen, entstand diese Galerie verblüffender Menschenbildnisse. Erschreckende Erkenntnisse kamen da zutage — Ausgeburten der Großstadt, zerquält und zerwühlt und angefressen von der Seuche unserer Tage: von der Neurasthenie. Ebenso aber auch wurde man vor die Träger eines reinen Menschentums, vor Größe, Güte, Adel der Gesinnung und des Herzens gestellt. Es entstehen Bildnisse von so erhabener Anmut wie der Forel (der der Mannheimer Galerie gehört), die Else Kupfer oder die vielen Selbstbildnisse, in denen ein Mensch sich immerfort als die demütigste aller Kreaturen bekennt.

Es ist bezeichnend, daß man bei dieser Kunst immer wieder von dem seelischen Gehalt auszugehen hat, daß sie von ihm aus auch ihre stilistische Haltung zu erhalten scheint. In dem Auswanderer-Bild da ist es, als ob die ganze Malerei unter einem Ueberdruck stände. Jeder Farbstrich hat etwas Geknebeltes, Niedergehaltenes, verkräuselt sich wie ein Flußlauf, der durch Widerstand wieder und wieder in seiner eingeschlagenen Richtung abgelenkt wird. Das Bild des Adolf Loos,

des homme machine, hat schon in der Malerei etwas Eisernes, Schneidendes, das eines syphilitischen Greises, etwas Abruptes, barbarisch Brutales, Vergiftendes, das Bild einer Schauspielerin, die in jungen Jahren von unaufhaltsamer Krankheit zerfressen wird, malt er vielleicht nur deshalb mit so delikaten Farben und so leichtem Strich, weil er hinter ihrer Zartheit dieses unentrinnbare Schicksal wie eine Gloriole sieht. Es ist charakteristisch, daß ein aufs Formalistische eingeschworenes Kunstkennertum dieses Handwerk, das sich jedes Mal neu aus der seelischen Gebärde heraus entwickelt, als psychologisch literarisch glaubt ablehnen zu müssen, wie es wohl nicht minder charakteristisch ist, daß künstlerisch naive Beschauer: Berliner Arbeiter, die ich im vorigen Jahr einmal durch die Kokoschka-Ausstellung zu führen hatte, gerade von hier aus, wie sie gestanden, den Weg zum Verständnis dieser Malerei zu finden vermochten.

Dabei begibt sich ein beispielloses Ringen um die Ausdrucksmittel. Kokoschka tritt in die Malerei ein ohne irgendwelches handwerkliches Wissen; die Sprache, die andere vor ihm sich bereitet haben, besagt ihm nichts. Intuitiv muß er in sich gewissermaßen von Grund auf die Ausdrucksmittel entwickeln, und seine Größe beruht darin, daß er, sich fast unbewußt, immer tiefer hineinwächst in die Tradition, daß er in seinem eigenen Schaffen Grünewald und Rubens, Greco, die Venezianer und Rembrandt zu erleben beginnt. Was Kokoschka heute will, und zwar im Gegensatz zu allem gegenwärtigen Kunstschaffen will, ist „schöne Malerei"; eine Farbfläche, so edel, so vollkommen, so erlesen machen, als ob über die Malerei selbst eine Haut gewachsen wäre. Etwas, das an sich schon eine Kostbarkeit ohnegleichen, das wie eine stark duftende Blüte Berauschung der Sinne wäre. Und er hat das weitere Ziel, das Ziel aller ganz großen Kunst: malerische Einheit und seelischen Gehalt in großer Synthese zum Ausgleich zu bringen, den Dingen ihre ganze Dinglichkeit zu erhalten und zugleich doch zu einer Konstruktion zu gelangen, die wie der Bogen am Ende durch den Schlußstein in sich ruht. In diesem Streben ist Kokoschka zu erkennen als der wahre und eigentliche Erbe Cézannes in dieser Zeit.

Während diese Malerei immer nach dem Absoluten tendiert, scheint die Graphik auf einer ganz anderen Ebene gelegen. Als Maler ist der Künstler der Schöpfer, der die Dinge in eine neue Einheit einbezieht, der das Gesetz ihnen auferlegt. Außer dem Schöpfer gibt es in Kokoschka aber ein zweites noch: den Forscher, der sich klar zu werden begehrt, was als Eigenbewegung in den Dingen treibt, wie sie sich gegenseitig verhalten, von welchen Kräften sie geleitet und welche Konflikte an ihnen ausgetragen werden. Der Künstler selbst nimmt in diesem Konflikt nicht teil. An ihm ist es nicht, sich für die eine oder andere Seite zu entscheiden. Er ist wie das Auge über dem Mikroskop; er beobachtet, er stellt fest, wieviel an Triebkraft da und dort zur Auswirkung gelangt und an welchem Punkt etwa es zum Ausgleich kommt. Einen Schuldbegriff kann es dabei nicht geben. Die Menschen treten an nach dem Gesetz ihrer Natur. Sie sind nichts anderes, nichts besseres als die andere Natur. Sind wie der Sturm, der die Woge peitscht, wie das Feuer, das an dem Dornbusch zehrt. Urelemente, die nur diese eine Art der Expansion haben und für die es eine Entscheidung zwischen sittlich gut und sittlich schlecht nicht gibt. Dieser Forscher, der Untersuchungen über die Möglichkeiten der Bewegung anstellt, ist der Graphiker Kokoschka, man könnte auch sagen der Dramatiker, denn Kokoschkas Dichtungen und Kokoschkas Zeichnungen, das ist nur mit andern Mitteln ausgedrückt dasselbe.

Zueignung

(Aus der Bachkantate O Ewigkeit, o Donnerwort)

Von Oscar Kokoschka

Ungewisser muß in einem Kampf bestehen
Mit Rostgedanken, der anklebt.
Schimmelblüten um die Stirn gewebt
Hindern ihn des Wegs zu gehen.

*

Sein Flehen um eine Spanne scheues Licht.

*

Siehst ägyptische Nacht gestreift von einem Licht,
Schnell wie Du nicht eilen kannst!

*

Trügerische Decke unter Deinen Füßen besteht?

*

Wenn ein Weg sich doch der Bangigkeit,
Die aus Dir bricht, entwindet,
Wenn Dein Tasten die äußere Begrenzung findet,
Sollst Du wissen:
Du warst die Enge.
Mitten durch die wechselst Du
An zarter Scheidewand.

Bedingte und unbedingte Klarheit

Ein Brief nach der Kokoschka-Aufführung des „Jungen Deutschland"

Lieber Freund!

Du weißt, ich liebe es nicht, über Kunstwerke deutsche Aufsätze zu schreiben. Dein Widerspruch aber und meine Liebe zu Dir verführen mich zu dem nachträglichen Versuche die Schaffensart des jungen Kokoschka, wie wir sie kürzlich miteinander im Drama sahen, Deinem Fühlen, jedenfalls in einem bestimmten Umfange, näher zu bringen. Denn einzig auf das Fühlen ja darf es absehen, wer etwas zu erjagen gedenkt.

Laß mich ein Stück persönlichen Erlebens voranschicken:

Im Innern der chinesischen Südprovinzen, in kleinen, volkreichen Bergstädtchen am Strom, saß ich manchen Nachmittag vor den primitiven und lauten Theatern jener schauensfrohen und illusionsbedürftigen Menschheit und verstand kein einziges Wort. Dennoch empfing ich einige Male tiefe Eindrücke. In Japan, wo sich dem mir gleichfalls unverständlichen Worte bühnenerfahrene Regie und eine in unserm Sinne höher entwickelte Schauspielkunst hinzugesellte, war der Eindruck gelegentlich noch nachhaltiger. Sogar dann, wenn es mir bei meiner gänzlichen Unkenntnis von Sprache und Gebräuchen ganz und gar nicht gelang des Sinnes habhaft zu werden, stand ich zwar nur vor scheinbar inhaltslosen Ornamenten, pflegte aber dennoch etwas davon zu tragen. Wenn jedoch eigenes Begreifen oder kurze Erklärungen landeserfahrener Nachbarn mir den Grundgedanken der Handlung zutrugen, gelang es mir stets mit — wie anzunehmen ich die Unbescheidenheit habe — Verständnis dem asiatischen Dramatiker gedanklich nahe zu sein.

Die Gründe meines Reagierens auf gegenständlich unklare oder nur bedingt klare Darstellungen glaube ich heute zu erkennen.

Lieber Freund, laß Dir aus Wölfflins „Grundbegriffen" wiederholen, was dieser hervorragende Denker und Beobachter über „Klarheit und Unklarheit" im Kunstwerke des Barock sagt:

„Die Bilderscheinung fällt nicht mehr zusammen mit dem Maximum gegenständlicher Deutlichkeit, sondern weicht ihm aus. Nun ist ja bekannt, daß jede fortschreitende Kunst die Aufgabe für das Auge schwerer und schwerer zu machen sucht, das heißt, wenn erst einmal das Problem der klaren Darstellung erfaßt ist, wird es sich von selber ergeben, daß der Auffassung gewisse Schwierigkeiten in den Weg gelegt werden, daß die Bildform sich kompliziert und daß der Beschauer, dem das Einfache allzu durchsichtig geworden ist, in der Lösung der verwickelteren Aufgabe einen Reiz empfindet." Ferner: „Kunst bleibt Kunst, auch wenn sie das Ideal der vollen gegenständlichen Klarheit aufgibt." (Merkst Du etwas, lieber Freund?) Mehr der Plünderung des wehrlosen Wölfflin: „Die Schönheit haftet überhaupt nicht mehr an der völlig faßbaren Klarheit, sondern

springt auf jene Formen über, die etwas Unfaßbares an sich haben und dem Beschauer immer wieder zu entschlüpfen scheinen. Das Interesse an der geprägten Form zieht sich zurück vor dem Interesse an der unbegrenzten, bewegten Erscheinung."

Dies alles allerdings ward für die Schaukunst geschrieben. Es von der Hörkunst auszusprechen, ist wohl — in gewissem Umfange jedenfalls — kaum vonnöten: Niemand verlangt gegenständliche Klarheit von einer Symphonie oder einer Klaviersonate. Hältst Du es aber für ganz unmöglich, diese Betrachtungsweise auch einmal auf das Drama anzuwenden, das zwar weder reine Schaukunst noch reine Hörkunst ist, aber von beiden seiner eigentlichen Materie entscheidend starke Dosen beigemischt hat? Ich möchte meinen, der Versuch Kokoschkas hat den Beweis der Möglichkeit eines gegenständlichen Unklarbleibens oder besser einer „nur bedingten Klarheit" im Drama durchaus erbracht. Zum mindesten hat die ungemein heftige Beteiligung der Zuschauer gezeigt, wie tief gerade dieses Problem die Geister zu erregen vermag, daß es also durchaus und stark vorhanden ist.

Im Drama vom brennenden Dornbusch blieb trotz rembrandtischer Verwischung aller Konturen das tiefe Grundgefühl von der Vergeistigung der fleischlichen Liebe mit feierlich-mystischer Einprägsamkeit auch dem Widerstrebenden haften. Eine Art Hochamt schien sich vollzogen zu haben, auch dem ungläubigen Heiden ans Gefühl gehend, der die lateinischen Sätze des Transfigurationswunders nicht zu verstehen vermochte. Deutlich war dies dem aufmerksam Hinhorchenden zu spüren.

Hätte der Dichter seine Zuhörer mit diesem Werke verlassen, die Mehrheit wäre, vielleicht mit etlichem Kopfschütteln und in einer von Fragezeichen durchsetzten Disputa, jedoch in einiger Ergriffenheit davongegangen. Aber da fegte das Hiobdrama wie eine Fallbö auf den bis dahin nur leichtbewegten Wasserspiegel des Theaterparketts herab. Glaubst Du jetzt noch, lieber Freund, daß auch Deine erregte Ablehnung jenes Vormittags, wenn auch Dein Geschmack Dich abhielt, sie akustisch zum Ausdruck zu bringen, am Platze war?

Denke zurück: In nur „bedingter Klarheit" das zeitlos ewige Bild des gehörnten Ehemanns in all seiner cervantesischen Tragik und Lächerlichkeit; aus allen Mauern vermeint der arme Kerl die süße Stimme der geliebten Treulosen zu hören, dieser Frau, vor deren List er hilflos geworden ist. Ein bedauernswert lächerlicher Don Quixote, dem Ding und Tier verwandelt erscheint in seinem aus Enttäuschung erwachsenen Irrwahn! Gleich dem unsterblichen Ehemann Knopp des Wilhelm Busch, der während der Geburt seines Kindes als ein umgekehrter tertius gaudens perlenden Antlitzes bald aus der Dachluke schaut, bald aus dem Kellerfenster, trägt der betrogene Hiob seine lächerliche Tragik, der die bürgerliche Profanität des Wasserklosetts grotesk entgegengrinst, in das Familienbadezimmer. Die bizarre Komik der „Zehn Herren" im Zylinder, die sachlich-kühlen Betrachtungen des Gärtners Adam bleiben Flecke des bunten und reichen Bildes, zwar nur in „bedingter Klarheit", aber doch von beträchtlicher Einprägsamkeit.

Noch einmal Wölfflin: „Es gibt — paradox gesprochen — eine Klarheit des Unklaren." Kokoschka macht sie für das Drama zum Ereignis.

Wie niemand einen Qualitätsunterschied zwischen Rembrandt und Dürer daraus ableiten wird, daß jener „unklar" zeichnete und dieser „klar", so bin auch ich weit davon entfernt, die von Kokoschka geübte bedingte Klarheit des Gegenständlichen als einen Wertmesser für oder gegen ihn gelten zu lassen. Aber ich glaube doch, daß wir uns, gleich den Zeitgenossen des Barock, daran gewöhnen müssen, auf die unbedingte Klarheit zu Gunsten des Gesamtbildes auch im Drama gelegentlich zu verzichten. Wir wollen uns hüten, der Nachwelt eine Wiederholung der Mitbürger Rembrandts zu hinterlassen, die diesem einen van der Helst vorzogen.

Dein Fritz Brehmer.

Zur Kunstgeschichte der Theaterdekoration. VI

Bis zur Erfindung der Kulisse

Von Paul Zucker

Wir hatten schon darauf hingewiesen, daß die Linie der kunstgeschichtlichen Entwicklung im Barock eine doppelte sei und daß dieser Zwiespalt sich auch in der Erscheinung des Bühnenbildes wiederspiegele. Aeußerlich dokumentiert sich dieser polare Gegensatz in der Schöpfung der palladiesken Bühne mit absolut feststehender Dekoration einerseits, andererseits in der Erfindung der veränderlichen Telaribühne. Das siebzehnte Jahrhundert ist aber nun erst das eigentliche Jahrhundert des Barock. An seiner Schwelle finden wir die beiden entgegengesetzten Typen der Bühne vollständig ausgebildet, doch vereinheitlicht sich das Bild der Entwicklung allmählich wieder. Der palladiesken Bühne ward keine Fortsetzung beschieden, das Prinzip der Bewegung sollte innerhalb der bildenden Kunst des Theaters den Sieg davontragen. Denn die Geschichte der italienischen Theaterdekoration im 17. Jahrhundert ist eine Geschichte der Telari- bezw. später der Kulissen-Bühne. Wenn aber in der Gesamtanlage des Bühnenbildes die michelangeleske Richtung des Barock gesiegt hat, so übt doch in der formalen Ausgestaltung der klassizistische Palladianismus noch weiter seinen Einfluß aus. Denn die Struktur des architektonischen Aufbaus bleibt vor den überschäumenden Extasen bewahrt, die sich bald in der wirklichen Architektur entwickelten. Offenbar sollte im Gegensatz zu der rauschenden Pracht der optisch subjektiven, romantischen Darbietungen in Massenbewegung, Handlung und Kostüm der strenge Formalismus der Bühnenarchitektur gewissermaßen den Ruhepunkt für das Auge bilden.

Diese Erscheinung war in der Stilgeschichte übrigens nicht nur auf die Bühne beschränkt. Auch in der bildenden Kunst sehen wir die Gegensätze des Klassizismus und der Romantik, der Objektivierung und des Subjektivismus, der Herauslösung des Formalen und der Zusammenfassung des Optischen sich mitunter berühren und hier und da miteinander verschmelzen.[1]) Geht die klassische Linie in der Malerei von Raffael und seiner Schule aus, fußt sie in der Architektur auf Palladio, so werden wir verstehen, daß gerade auf dem Gebiet der Bühnenkunst, das doch innerlich naturgemäß viel mehr zum romantisch-subjektivistischen Barock neigen mußte, der Formalismus noch auf lange Zeit hinaus das beherrschende Prinzip blieb. Gerade diese beiden, Raffael und Palladio, hatten ja mitgeholfen, überhaupt erst die künstlerischen Möglichkeiten der Bühne zu erschließen. Da ist es nicht weiter wunderbar, daß der Einfluß der malerischen Richtung, der Venezianer und Correggios, später — mutatis mutandis — der Berninis und Borrominis, relativ gering blieb. Und auch den innigen Zusammenhang aller Landschaftsbilder auf der Bühne mit den Schöpfungen Nicolas Poussins — einen Zusammenhang, den auch Goethe noch hervorhebt, und den wir selbst bis zu Schinkel verfolgen können, — werden wir unter diesem Gesichtspunkt leicht verstehen.

Die übermäßige Pracht der Aufführungen im 17. Jahrhundert machte nicht nur auf die Zeitgenossen einen unverlöschlichen Eindruck, sondern auch alle Historiker des Theaters heben bei der Betrachtung des 17. Jahrhunderts das Ueberwiegen der Ausstattungseffekte auf der Bühne hervor. So schreibt noch 1785 Arteaga:[2]) „Wenn wir wieder nach Italien zurückkehren, so finden wir das Drama daselbst, von seinem ersten Ursprung an, unter einer unmäßigen Menge von Maschinen und Dekorationen fast ganz begraben . . . Es suchten nun alle Dichter bloß die Augen zu blenden, ohne sich um das übrige zu bekümmern. Ein Schauspiel war desto schöner, je häufiger und prächtiger die Veränderungen der Szene waren . . . Man erfand Maschinen zur Vorstellung aller möglichen Gegenstände, sie mochten nun fabelhaft, historisch mythologisch, allegorisch, moralisch, physisch, geistlich, weltlich, bürgerlich, ländlich, zur See gehörig zur Jagd gehörig, wissenschaftlich von aller Art, oder bloß aus den wunderlichen Einfällen der Phantasie entstanden sein, so daß man sie unter keine Klasse bringen kann. Nicht wenige dieser Erfindungen von den damals lebenden geschickten Maschi-

[1]) W. Friedländer. Nicolaus Poussin. Die Entwicklung seiner Kunst. 1914. O. Grautoff: Poussin, 1914.

[2]) Stef. Arteaga. Le rivoluzioni del teatro musicale italiano. Venezia 1785. N. Forckel. Stephan Arteagas Geschichte der italienischen Oper vom ersten Ursprung an bis auf gegenwärtige Zeiten. Leipzig 1789.

nisten, und vorzüglich von Giacomo Torelli, vom Ritter Pippo Ajacciuoli, Colonna, Metelli Pericciola, Mingaccino und Sabbattini waren vortrefflich und sinnreich . . . "

Aehnliches heben Riccoboni[3]) und viele andere Theaterschriftsteller des 18. Jahrhunderts hervor. Zur Erklärung des übermäßigen Aufwandes der Theateraufführungen, der letzten Endes doch wohl in keinem Verhältnis zum erreichten Effekt stand, müssen wir erinnern, in welch hohem Maße die Augen der damaligen Generation durch die festlichen Umzüge, die „Entrées", fürstlichen Hochzeiten und Darbietungen des Karnevals verwöhnt waren.[4]) Noch aus dem 16. Jahrhundert besitzen wir eine Prachtpublikation[5]) über die Festwagen und fahrbaren Dekorationen, welche zur Feier der Hochzeit Francesco Medicis 1579 die Straßen von Florenz durchzogen. Die „Inventioni" und „Mostre", welche in diesem Zuge mitgeführt wurden, sind überaus umfangreich. Die „Inventioni" sind richtige fahrbare, plastische Theaterdekorationen, welche den verschiedenartigsten Gruppen zum Hintergrund dienen. Da ist eine Flußlandschaft mit Bäumen, Grottenbildungen, Schilf und allen möglichen Sumpfpflanzen, deren Verwandtschaft mit der Szene des satirischen Dramas wohl erkennbar ist. Ihr folgt die Muschel der Anadyomene, von Titonen und Nereiden gezogen, von „künstlichem Wasser", das aus bemalter Pappe gebildet war, umgeben und endlich eine von vielen Tieren belebte Felsenlandschaft mit sehr hohen und zahlreichen Bäumen. Wenn man auch der Wiedergabe in dem Kupferstichwerk einige Uebertreibungen in verschönerndem Sinne zuschieben mag, so werden sich doch die Abbildungen im großen und ganzen im Rahmen der Wirklichkeit halten und vor allen Dingen uns von dem weitgehenden Naturalismus des plastischen Aufbaues den richtigen Begriff vermitteln.

Der Zusammenhang mit solchen Festdekorationen zeigt sich eigentlich in jedem Bühnenbild dieser Zeit. Von der Aufführung der „Nascita del Fiume Rodano", 1594, Florenz, geben uns die Kupfer des Textbuches einen nur unvollkommenen Begriff, da sie sehr stark idealisiert sind und weniger die eigentliche Vorstellung, als den malerischen Gesamteindruck des Entwurfes übermitteln. In diese Zeit ungefähr fällt die Entstehung der Oper. 1594 wurde die erste eigentliche Oper im Palaste des Jacopo Corsi aufgeführt.[6]) Es war die „Daphne" des Ottavio Rinuccini, die Peri und Caccini komponiert hatten.[7]) Von nun an werden die Operntextbücher die wesentliche Quelle unserer Kenntnisse der Theaterdekoration. 1595 wird in Modena die Oper „L'Anfiparnasso"[8]) aufgeführt, von der wir bereits Stiche nach den Dekorationen besitzen. Sie unterscheiden sich prinzipiell in keiner Weise von den eben beschriebenen Ansichten. Das Textbuch der Oper „Ercole", die 1601 in Ferrara aufgeführt wurde, bringt die Ansichten in einer Form, die typisch werden sollte. Auf einzelnen Blättern wird nämlich als Rahmen der Dekoration das Proscenium, natürlich immer sich gleichbleibend, mitabgebildet. Die Architekturen, welche den größten Teil der Blätter ausmachen, sind sehr reich gehalten und in der Komposition annähernd symmetrisch. Ausnahme davon ist eine Kampfszene, in der die mittelalterliche Burgarchitektur nur auf der einen Seite wiedergegeben wird. Rechts aus dem Tore der Burg wird gerade ein Ausfall gemacht, links eine Brücke, auf welcher gekämpft wird. Das ganze Blatt beweist uns, daß die Komposition des Stiches sich wohl nicht allzusehr an die Bühnenwirklichkeit hielt. Die Konstruktion der Brücke beispielsweise wäre wohl damals noch nicht gelungen, die Phantasie des anonymen Stechers überschreitet die Grenzen des bühnenmäßig Möglichen. Am besten sind die Blätter, welche offene Säulenhöfe mit sich herum kröpfendem Gebälk, Lustgärten mit Cypressenalleen und Treppenanlagen zeigen. Solche einfach symmetrischen Architekturen konnten ohne erhebliche technische Schwierigkeiten mittels der Telari wiedergegeben werden, und das damalige, allgemein, sehr architekturverständige Publikum hatte sicher seine Freude an diesen Kompositionen. Auch die übliche Höllendarstellung fehlt nicht. Anstelle der Schrecken mittelalterlicher Vorstellungen sind hier auf jeder Seite je fünf sozusagen „wohlfrisierte" Felsen aufgestellt, welche in ihrer Vegetationslosigkeit die schreckliche Oede dieser Stätte wiedergeben sollen. Beinahe witzig ist der Thronsaal des Pluto wiedergegeben, in dem fürchterliche Dämonen als Cariatiden dienen. Die Architektur ist hier in barock-romantischer Weise mit einer Figurenplastik verbunden, in der alle Schrecken der Hölle verkörpert werden sollen. Die Gewölbe des Raumes sind teilweise zerbröckelt, der Putz ist abgefallen,

[3]) L. Riccoboni. Histoire du theatre italien. Paris. 1731.
[4]) Vgl. Burckhardt. Geschichte der Renaissance.
[5]) R. Gualterotti. Feste Nelle Nozze Del Francesco Medici. Firenze 1579.
[6]) Vgl. O. Bie: Die Oper. Berlin 1913.
[7]) Vgl. Arteaga. Op. cit. und H. Riemann. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig 1904/13.
[8]) H. Vecchi. „L'Anfiparnasso", Modena, 1596.

man sieht die einzelnen Lagen der Ziegelsteine. Dieses romantisch-ruinenhafte Element fällt im Gegensatz zu der sonstigen harmonischen Gehaltenheit der Architektur stark auf.

In der zunehmenden Zahl der Operntext-Bücher fallen uns allmählich einzelne Künstlernamen als Erfinder der Dekoration immer wieder auf. Als Schüler des Buontalenti wurde schon Giulio Parigi erwähnt. Er bildet mit Callot gewissermaßen die zweite Generation der großen Florentiner Bühnendekorateure des eigentlichen Barock. 1608 entwirft er die Dekorationen zur Oper „Il Giudizio di Paride", die zur Vermählung des Großherzogs von Toscana aufgeführt wurde. Die Stiche des Textbuches nach seinen Zeichnungen sind von Canto Gallina. Sie sind typisch für ein Operntextbuch dieser Zeit und schließen ungefähr alle Möglichkeiten der damaligen Dekorationskunst in sich. Vor allen Dingen haben sie den großen Vorzug, daß sich die Ansichten ohne weiteres bühnenmäßig zerlegen und die Zusammensetzung durch Telari und Fondale leicht erkennen lassen.

Auch Parigi ist ein Beweis dafür, wie eng Bühnendekoration und Festgestaltung miteinander verbunden waren. Der berühmte Einzug des Fürsten von Urbino, die „Guerra di Bellezza", 1616,[9]) wurde ebenfalls von Giulio Parigi entworfen und inszeniert. Die Stiche stellen teils bewegliche, teils unbewegliche „Macchne„ dar, mit den üblichen Baumlandschaften, mit Pegasus und der Quelle Hippokrene, Orpheus, spielenden Tieren und ähnlichem Auch ein umfangreiches, fahrbares Wasserbassin mit einer kleinen Insel wird im Zuge mitgeführt, schwimmende Tritonen und Nereiden beleben es. Selbst Wolkenmaschinerieen fehlen nicht. Wieder eine andere Macchina stellt Atlas, wie er die Erdkugel trägt, dar. Diese Veröffentlichung ist darum für uns so wertvoll, weil sie in einem Gesamtstich uns die Anordnung und Vorführung dieser einzelnen Macchine innerhalb dieses riesigen Militärballettes in der theatralischen Aufführung wiedergibt. Wir können uns also eine Vorstellung von der Wirkung und vor allen Dingen von der maßstäblichen Größe der einzelnen Aufbauten machen. Und so erkennen wir denn in der Tat, daß ein wesentlicher Unterschied im Maßstabe zwischen Bühnenbild und Macchina nicht besteht. Wir dürfen also ruhig die Macchina als unveränderliches und darum auch plastisches, vollkommen durchgeführtes Bühnenbild bezeichnen, welches dem barocken Gebote der Bewegtheit dadurch folgt, daß es eben selbst nur Teil eines rhythmisierten, größeren Ganzen, des Festzuges oder Militärballetes, ist. Ist doch der Mensch selbst nur Material, welches nach gewissen Grundriß-Prinzipien zur Bildung bestimmter Figuren dient. Nur die Freude am lebendigen Ornament entscheidet, — ein utilitaristisches Moment wird bei dem Fest-Turniere nicht einmal bei den Militärballetten vorausgesetzt. Dafür werden die Figuren des Kreuzes, des Halbmondes, der Ellipse, zuletzt sogar ganze Wappen in Menschenmaterial aufgestellt.[10]) Des weiteren entwickelt sich hieraus die genau präzisierte Rhythmik des militärischen Gestus, das Präsentieren, das Waffenaufnehmen usw.

Die Hauptwirkungszeit Alfonso Parigis liegt ungefähr 25 Jahre später. Enger an Giulio Parigi schließt sich in seinem Wirken Callot an. Wir sprechen hier nicht von Callot, dem Graphiker, sondern nur von dem Callot, dem Bühnendekorateur. Er war von 1608—1622 am Hofe des Herzogs Cosmos von Medici Leiter der Festlichkeiten und allgemeiner künstlerischer Beirat. Teilweise scheint er mit Giulio zusammengearbeitet zu haben. So war auch er bei der „Guerra di Bellezza" beteiligt. 1616 wurde im Palaste des Großherzogs von Toscana während des Karnevals ein besonders prächtiges Ballet aufgeführt: „La liberatione di Tirreno". Die Zeichnungen für die Kostüme und Dekorationen stammen von Callot. Die Tänze fanden inmitten des Publikums statt, der rechteckige Saal ist auf drei Seiten von den Tribünen mit Zuschauern umgeben, die vierte Seite des Saales wird von der Bühne eingenommen. Von der Bühne zur Mitte des Saales führen zwei seitliche Rampen. Das Ballett entwickelt sich nun von der Bühne zur Mitte des Saales, und zwar stehen beide eben durch die Rampe und Treppenanlage in vollkommenstem Zusammenhang, derart, daß die Saalmitte ebenfalls nur als erweiterte Bühne erscheint. Auch die Dekorationen gehen bis in den Saal hinunter, bloß, daß anstelle der wechselnden Dekoration der Bühne im Saal selbst unveränderliche Baumpraktikabeln aufgestellt waren. Die strenge Symmetrie der Bühne wird selbstverständlich in der Anordnung des Saales fortgeführt. Die Stiche Callots geben die drei hauptsächlichen Intermezzi wieder. Das erste Intermezzo hat als Schauplatz einen Wald, mit einem Berg in der Mitte. Das Ballett wird von Nymphen getanzt, seine geometrischen Figuren verbinden Bühne und den durch

[9]) A. Salvadori. Guerra di Bellezza. Festa . . . per la Venuta del Serenissimo Principe d'Urbino. Firenze 1616.

[10]) Bie, Op. ct.

die Baumnachbildungen dekorierten Saal zu einer optischen Einheit. Das zweite Intermezzo bringt eine Darstellung der Hölle. Wie es nun schon die Tradition erforderte, wird sie durch eine Ruinen-Architektur wiedergegeben, bei der uns nur die absolute pedantische Symmetrie der baulichen Verfallerscheinungen paradox anmutet. Das Bühnenbild ist hier im Gegensatz zum ersten Intermezzo in keiner Weise zur mehr malerischen Gesamtkomposition aufgelöst, sondern die äußerste Starrheit des Aufbaus ist noch dadurch betont, daß auf jeder Seite nur drei Telari verwendet wurden. Zahlreiche fliegende Dämonen beleben die Einöde, ein Riese von dreifacher menschlicher Größe erscheint usw. Das letzte Intermezzo stellt den Palast der Venus dar und nähert sich am stärksten dem allgemeinen Typus der Bühnendekoration. Innerhalb dieser architektonischen Komposition fallen die reichen Säulenkolonnaden und der Hintergrund auf, der durch ein Halbrund mit Säulenhallen und Statuen gebildet wird.

Die bekanntesten Schöpfungen Callots sind wohl die großen Entrées des „Combat à la barrière".[11]) Die mitgeführten szenischen Aufbauten werden immer verwickelter. Am interessantesten ist das Entree des M. de Counge, eine Macchina, die ein Riesenungeheuer darstellt, dessen Maul die flammenspeiende Hölle ist. Seine technische Einrichtung ist offenbar ziemlich kompliziert, kompositionell entspricht es jedoch noch genau der Höllen-Wiedergabe des Mittelalters, da auch damals der Höllenschlund regelmäßig durch das Maul eines Ungeheuers gerahmt wurde. Die andern Entrees bringen wieder die üblichen Meerungeheuer, das Schiff des Jason, den Berg Parnaß mit einem darauf errichteten Tempel und Bäumen, die Schmiede des Vulkan, endlich Apollo und Daphne in idyllischer Landschaft. Wenn uns die andauernde schematische Wiederholung derselben mythologischen Geschehnisse verwundert, so dürfen wir nicht vergessen, daß für Fürsten und Volk der damaligen Zeit jene Rückbeziehung zur Antike eo ipso schon mit dem Begriff des Künstlerischen verbunden war, und daß die Beziehung auf einen andern Stofffkreis einfach als ungebildet und geschmacklos von der Mode abgetan wurde. Bei der damals herrschenden Auffassung von der Antike entsprach die Dekoration noch mehr der historischen Wahrheit, als die recht phantastischen literarischen Formungen hellenischer Stoffe. Denn in den strengen Formen der bildenden Kunst allein hatte sich etwas von dem ursprünglichen Verhältnissen der Renaissance und des Humanismus zur alten Welt erhalten, während die Opernliteratur daraus eine Mode in Form eines Maskenscherzes machte.

In diese Zeit, ungefähr um 1620, müssen wir auch die Erfindung der Kulisse verlegen. Zweifellos ist, daß der 1618 begonnene, 1628 vollendete Ausbau des Teatro Farnese schon mit dieser bühnentechnischen Erfindung rechnet. Ob der Erbauer des Teatro Farnese, Aleotti, selbst der Erfinder der Kulisse gewesen ist, mag dahin gestellt bleiben. Vermutlich wird die Umwandlung der Telari in Kulissen als ein naheliegender und überaus notwendiger Fortschritt an mehreren Bühnen ungefähr zu gleicher Zeit erfolgt sein.

Man hatte bereits vor 1600 begonnen, um mehr als drei den drei Seiten der Telari entsprechende Verwandlungen zu ermöglichen, über die ursprüngliche feste Bemalung der Telariseiten Leinwände zu hängen. Dies geschah derart, daß, während die eine Seite der Telari der Bühne zugewandt war, auf den beiden der Bühne abgewandten Seiten die Leinwände ausgewechselt wurden. Nichts lag nun näher, als die Leinwandbahnen ohne das schwerfällige Untergestell unmittelbar selbst, jede für sich, auf einen Rahmen zu spannen und in beliebiger Anzahl hintereinander aufzustellen. Ueberdies war man ja bei der Konstruktion des Fondale schon mit diesem Beispiel vorangegangen.

Mit der Erfindung der Kulisse ist im illusionistischen Sinne der letzte entscheidende Schritt getan.

[11]) J. Callot. Combat à la Barriére, le 14 Fevrier en l'année presente 1627. Nancy 1627.

Porträts junger Schauspieler

Sybille Binder

Die große Schauspielerin ist uns Jungen unwesentlich geworden neben der menschlichen. In welchem Glanz schritt ehedem die Herrscherin der Bühne einher, wie drängte die Begeisterung ihr nach gleich einer ungeheuren, aufhebenden Woge, wie trug in diese ruhmüberschütteten Namen die Menge all ihren feiernden Ueberschwang!

Heute dürfen allenfalls Operettentenöre und Soubretten darauf rechnen, so erhoben zu werden. Aber es ist wohl doch nicht nur der triviale Hang des Publikums, wenn selbst die wenigen starken Persönlichkeiten, und gerade sie, unter unseren Schauspielerinnen solcher Vergötterung entzogen bleiben. Ganz von sich aus ist die pompöse, elektrisierende, überstrahlende Schauspielerin abgetreten. Die Großen sind es nicht mehr in dem Sinne, daß das Format des Glorioſen in ihrem künstlerischen Wesen heimlich vorgebildet wäre; und wenn sich auch heute gewisse Darstellerinnen über die Schar hinausheben, so ist es nur die besondere Intensität, die tiefere Rasse ihrer *Menschlichkeit*, die das leistet.

Aber mag man nun in einem veränderten Sinne diese Wenigen „Große" nennen, so scheinen auch sie uns Jungen nicht von so erhöhter Bedeutung, wie es ihrem Rang nach wohl zu erwarten wäre. Wir, denen die Befreiung des Theaters aus seiner eigenen Fron, denen die dilettantische, anonyme Bühne der sich selbst in Feierstunden seelisch Steigernden als die einzige Möglichkeit vorschwebt, das Theater zu entmechanisieren, wir werden gewiß einigen überlebensgroßen Intensitäten das Berufsvirtuosentum ihres Könnens zugestehen, aber wir suchen doch auch in ihnen nichts als den feinen, edlen Menschen, den reinen Klang unseres besseren Ich. Auch sie gelten uns Wesentliches nur noch als Exponenten jener Schar minder auffälliger Begabungen, deren menschliches Sein ihre Künstlerschaft ausmacht und in deren Stimme, Gang und leichten Rühren der Hände als *ein Nachhall unseres Liebens, als seine Führung* das Wunder der einfachen und vielfältigen Weiblichkeit irgendwie und mit mehr Leben als Kunst Gestalt gewonnen hat.

Gerade weil wir vom Theater (wie im Grunde von aller Kunst, umso mehr gewiß von des lebendig beseelten Körpers) nichts Geringeres ersehnen als die Reinigung unseres Eros, und von der Schauspielerin unter ihren hundert scheinbar gegensätzlichen Masken nichts Geringeres als die Verdichtung all unseres Liebens, gerade weil wir von ihr die Darstellung des ewigen Weibtums erhoffen, wie es uns, umschimmert von Unendlichkeit, vorschwebt und fragmentarisch in allen unseren Lieben ist, weil *dieses* Mädchens Kunst erst sammeln soll, was an Hohem und Süßem auf sie alle verteilt sich findet: deshalb mag uns zunächst beim *weiblichen* Schauspieler das Menschtum gegenüber seiner artistischen Entfaltung so wichtig geworden sein. Zweifellos wird auch den männlichen Schauspieler die gleiche Sehnsucht umformen; aber wir suchen ja doch im Manne das Genie der Individualität, in der Frau das Genie ihres Geschlechts, mit der Trivalität oder Geistigkeit, die dem Einzelnen von uns gegeben ist. Jedenfalls ist es nicht ein Zufall, der uns die individuelle Größe des weiblichen Schauspielers erst in zweiter Linie erwarten läßt.

*

So ist mir auch die Schauspielerin Sybille Binder wesentlich und so möchte ich verstanden sein. Sie erfüllt die Menschen, die sie gibt, schlicht und ohne Aufhebens mit edlem Weibtum, und unter diesem: mit menschlicher Feinheit. Ihre Stimme ist wie der taumelig satte Flug eines braunblauen Falters, von Schweigen durchschwankt, in Kadenzen schwebend, bisweilen süß gaukelnd und keck, aber auch dann noch wie getränkt von Scheu. Der leise Rausch der Melancholie spült durch ihre zögernden Gebärden und macht den bernsteinfarbigen Sang ihres Wortes gehemmt und tappend. Schon deshalb, weil Schauspielerinnen nicht eigentlich Maske machen, ist es unmöglich, ihren intimen Menschen von ihrer Leistung zu trennen. Die feinen Schatten der Wangen, der sinkende Rhythmus der stets etwas figurhaften Erscheinung, der Gang, all das, was eben doch nichts Angenommenes, sondern Wesen ihrer Leiblichkeit ist, macht die eigentümliche Musik Sybille Binders aus, was

immer sie auch „spielt". Das gibt ihr ein Uebermut und Schwermut, Munterkeit und Beklemmung gleichermaßen untermalendes Aroma. Man läßt sich von den wie zu einem listigen Blinzeln zugeschnittenen, aber wie zu einem wortlosen Kummer eingesenkten Augen so leicht und mit so viel Erfüllung des stummen Herzeleids überzeugen wie der weiblichen Schlauheit. Schmal rahmt braunes Haar ein bescheidenes Oval, schmale Gesten das dunkle Tönen des weich-fülligen Organs. Noch in Freude und spöttischer Ueberlegenheit klingt es mit wie erstickte Tränen. Aus ihrer anmutvollen Schwäche, ohne viel Zutat, entwickelt Sybille Binder das Netz der seelischen Schwingungen und Emanationen, das wunderbar den Kontakt der Mitspielenden findet und ohne anderen Aufwand als den ihres Seins den Bühnenraum mit ihrer Klage, ihre Fröhlichkeit erfüllt. Ich sah sie etwa in einem vlämischen Stück; es gab nicht viel Worte zu machen: eine gütige Munterkeit, ein Erblassen, eine Ohnmacht der Herzensangst und Akte lang ein in Qualen sanftes Auslöschen und Vergehen. Keine Größere hätte diese stille, schwere Not zugleich beklemmender und liebenswerter sein können. Ein gemartertes, russisches Mädchen ist sie in einem Andrejew, und hier, wo alles Stimmung ist, trägt ihre hingegebene Natur, endlich im Verein wirkend mit einigen Gleichveranlagten, mit jungen Menschen, die auch nicht „groß" sind, hier trägt ihr gesammeltes Fühlen, wie es bannend einfach ihrem körperlichen Wesen entströmt, den Abend über seinen Dichter hinaus zum Erlebnis. Und noch wenn sie Shaws elegante Rede hurtig über die Zunge wippen läßt, wittert die gleichsam slavische Gebundenheit, das Seufzen hindurch und bereichert Geistreiches unversehens zu Geist.

Sybille Binder gibt aus der Fülle des Gefühls heraus und gewinnt vor allem, vielleicht nur, unser Gefühl. Da sagt man leicht ein Wort zu viel, mag sein. Aber daß sie einen dazu bringt, daß sie in uns wächst und uns träumen macht, das ist es ja gerade. —

Willi Wolfradt

Auguste Pünkösdy

Im Herbst 1915 übernimmt Reinhardt die Volksbühne. Er eröffnet sie am 1. September mit den „Räubern". Die Amalia ist Auguste Pünkösdy — eine neue Erscheinung. Blond, blauäugig, gesund. Und jung. Man denkt nicht nur deshalb an die Höflich. Denn sie kann auch etwas. Noch allerdings gibt sie zu sehr, zu unbekümmert, zu naiv sich selbst. Unter der Theaterschminke lacht sieghaft eine bretterfremde Mädchenjugend, in dem Schwulst der Schillerschen Tiraden vibriert urwüchsiges Leben. Der Wiener Wald schickt herbe Düfte in das alte Moorsche Schloß . . . Und dann auf einmal hat sie sich doch ganz in der Gewalt, die Gesangsszene im 2. Akt — „Willst dich, Hektor, ewig mir entreißen . . ." — wird ganz beseelte Kunst, ganz das Gefühlsklima einer abgelebten Zeit. Aber nie, so meint man, war der Kontrast zwischen der reinen, bedingungslosen Treue dieser Amalia und der teuflischen Perfidie Franzens so grell, so echt. So preist man willig die junge Künstlerin, preist Reinhardt ob des glücklichen Fundes.

Erste Begegnung. Andere geben, bei fast allen folgenden Premieren in der Schumannstraße und am Bülowplatz, Foyer und Zuschauerraum. Immer ist diese Pünkösdy da, unverkennbar. Warum nicht auf der Bühne? Die sie schon im Débüt der „Räuber" so verschwenderisch mit Glanz erfüllt? Man weiß es nicht. Ahnt harte Wartezeiten, die Schule der erzwungenen Entsagung. Gleichviel. Man freut sich, daß sie überhaupt da ist . . . blond, blauäugig, gesund, von keines Gedankens Blässe angekränkelt. Und jung, ach, so wundervoll jung! Erquickung schon, sie lachen zu sehen, sie plaudern zu hören. Und sie lacht immer, plaudert immer. Die Augen leuchten, die Zähne, diese prachtvollen Zähne, gleißen. Das Haar liegt eigenwillig glatt dem schönen, bäurisch festen Mädchenkopfe an, ein knappes Kleid, manchmal in seiner Bescheidenheit ein wenig extravagant, zeigt knospende Formen.

Nun, wo man schon auf Jahre dieser holden Anmut, froher Tätigkeit in Reinhardts Meisterhand zurückblickt, auf vier Jahre fast, gibt Erinnerung immer das gleiche Porträt von ihr. In jeder Maske, und sie hat in dieser Zeit der Masken viele getragen, war sie ganz sie selbst. Vielleicht, wie im Anfang, immer ein wenig zu viel sie selbst. Aber möchte man es anders haben? Nein.

Auch jetzt noch denkt man an die Höflich, der Oesterreicherin blonde Schwester aus dem Reich. Und an die junge Lehmann. Ruhmes genug! Dieselbe Frische, dieselbe Ursprünglichkeit, dieselbe naive Gestaltungskraft. Sie hat sie beide noch nicht erreicht; aber, das weiß man, hier pulst Theaterblut, das diesen beiden im Innersten verwandt. Nur pulst es noch viel schneller, heißer, leidenschaftlicher, wenn man so will: noch in Sturm und Drang. Aber jeder Tropfen dieser roten Glut, der

Wort, der Geste wird, hat das Feuer des reinen Edelsteins. Und Kunst hat ihnen nun schon längst Schliff und Fassung gegeben.

Ein Reigen von Gestalten, verwirrend fast in seiner Fülle bei aller Kürze der Zeit. In drei Jahren hat diese sonnenfrohe Jugend, die berauscht wie goldener Tokaierwein, die immer an die gelben Aehrenfelder ihrer Heimat mahnt, wenn sie im Wind sich leise wellen, die Gefühlswelten von Jahrhunderten durchlaufen. Sie ist Thusnelda, Herrmanns, des Cheruskers, Frau, gewesen und die Horlacherlies in Anzengrubers „G'wissenswurm", die Edrita, die Tochter germanisch-rauher Wildnis, in „Weh dem, der lügt" und die Piperkarcka aus dem dunkelsten Berlin in Hauptmanns „Ratten" ... ich weiß: wie wir sie kennen lernten in den „Räubern" als reizende Novize, die noch theaterscheu ins Publikum blinzelte, so sahen wir sie hier in dieser „Ratten"-Aufführung des Dezember 16 zum ersten Mal als ganze Künstlerin. Unvergeßlich — dies Leben in den stinkigen Lumpen, dies blutende Menschentum in aller frechen Verworfenheit! Und weiter: sie ist in Lenzens „Soldaten" das deutsche Bürgermädchen, ist sogar, wenn ich mich recht erinnere, ein süßes Gretchen gewesen und hat als Dantons Frau, als Julie, die schamlose Nacktheit jener Zeit in Kleidung und Gebärden und dann auch wieder ihre Innigkeit, ihren Gefühlsüberschwang gehabt, der im Leben wie im Tode keine Grenzen kennt. Dazwischen taumelt, schwankend vor Entsetzen über ihres Kindes Mord, noch schmeichlerische Mutterlaute auf den jungen Lippen, die Lady-Macduff aus „Macbeth", wandert sie, in holdem Schabernack, durch die barocken Gärten der Spiele „Was ihr wollt" und „Wie es euch gefällt" ... blond, blauäugig, gesund. Und findet selbst in Tolstois „Macht der Finsternis" und neben allen Koryphäen Reinhardts so viel Boden auf artfremder Erde, daß Freude, Ergriffenheit, Staunen Bewunderung wird.

Sie lebt, das ist ihr großer Vorzug, ihre Stärke, vielleicht auch ihre Kunst, nicht nur in dem kurzen Augenblick, da man sie auf der Bühne sieht, sie lebt in der Erinnerung. Ihre natürliche Wärme, ihre herzliche Leidenschaft, ihr gesunder Atem, dies alles nun schon leise aus frühlingshaftem Mädchentum in frauenhafte Reife übergehend, verklärt jeden Abend, an dem man sie sah. Verklärt jede Begegnung, und sei es die flüchtigste, etwa, daß man in den Kammerspielen neben ihr gesessen, in der Pause im Gedränge ihr Kleid gestreift, ihren Duft geatmet. Sie ist der Sommer — Sommer, wie er auf Bildern Waldmüllers blaut, in Stifter-Legenden lacht, in Versen Goethes schwingt. Magie des Irdischen erfüllt ihre Kunst und Leben, erfüllt sie selbst bis in die letzte Fiber. So spielt sie ihre Rollen nicht, sie lebt sie, ist restlos, was sie spielt, — Horlacherlies und Cherusker-Königin, Edelfräulein des Rokoko und Kind aus dumpfem Großstadtkeller und Shakespeare'sche Frauengestalt. Sie ist gar viel. Nur Ibsen ist sie nicht und auch nicht Strindberg. Denn Regionen, die kein Lachen kennen, sind ihr fremd.

Ludwig Sternaux.

Dagny Servaes

Keine Spielerin, sondern eine, die mit sich spielen läßt, aus Freude am Spiel. Ein inneres Aufbegehren treibt diese unbewußteste der Schauspielerinnen in den Drang, zu verkörpern, sich auf die Szene zu stellen und zu sagen: da bin ich! Sie entflammt sich nicht an der Glut eines darzustellenden Inhalts, sondern entzündet sich am eigenen Feuer. Darin offenbart sich ihre Unzulänglichkeit, die sie zugleich so liebenswert macht. Gerade in ihrer Hemmung, die ganz Natürlichkeit ist, liegt ihr schönster Zug als Darstellerin.

Ihr Aeußerungsvermögen liegt nicht in der Tiefe, die Quelle ihrer Mimik liegt unmittelbar in ihrem Auge, in ihrer Stimme. Man könnte sagen, ihr Herz liegt nah bei Auge und Mund. Ihre Züge wechseln fortwährend. Nichts ist rührender in ihrem Spiel, als wenn in ihr von Freude überstrahltes Antlitz, in den hellen Klang der Stimme, ein Anflug von Traurigkeit tritt. Und alles zeigt sie mit der gleichen Selbstverständlichkeit. Diese Selbstverständlichkeit in der Darstellung von Schmerz und Freude ist das Ursprüngliche in dem Wesen der Schauspielerin Dagny Servaes. Kann man auch den Grund des Affektwechsels nicht immer verstehen: die Selbstverständlichkeit, mit der sie den Schmerz in das Antlitz und Gebaren der eben noch Jauchzenden herüberleitet, erschüttert. Wenn Dagny Servaes traurig wird oder hell auflacht — urplötzlich ist die Brücke zwischen Bühne und Zuschauer geschlagen. Sie besitzt Wärme und Heiterkeit, den natürlichen Ansatz im Lachen, der im Augenblick eine ganze Innensonne widerspiegelt, blitzartig das Herüberwehen von Freude und

Trauer über den Seelengrund durch einen Ton, oft einen Blick allein sichtbar macht — wie es nur im Süden, im heißen Orient, dem Auge offenbar wird.

Ihr Spiel ist ein Hymnus auf die Leichtigkeit und Natürlichkeit. Hellster Klang der Natürlichkeit tönt aus jedem Wort, das sie spricht; niemals wird sie monoton. Obwohl sie jugendlich die Bühnenluft eingesogen hat, ist sie ganz frei von der peinlichen Fertigkeit der mit dem Metier Vertrauten.

Ihre Darstellungsart bewegt sich gleichsam parallel zu ihrer eigenen Gestalt: auf einem etwas ungelenken Körper, ein lebhafter, nach allen Seiten beweglicher Kopf mit klugen, sofort alles gestehenden Augen. — Die Naivität, die Natürlichkeit ist die Dominante in ihrem Wesen, in die ein helles Lachen aus dem Bezirk ewigen Verstehens, sinnlichen Begreifens hereinklingt. —

Dagny Servaes ist keine von der Gunst des Eintags Umrauschte. Weil ihr stiller Ausdruck mehr sagt, als ihr geöffneter Mund, weil zu wenig blinkende Glasur, zu wenig abgeschliffene Technik in ihrem Spiel zu finden ist. Weil sie keine Koloristin ist, durch keine schauspielerische Routine glänzt — kurz, weil ihre Kunst einen Ausschnitt schweigsam begreifender Natur in sich schließt.

In ihrer Jugend liegt Hemmung — in der Hemmung ihre formale Unzulänglichkeit. Diese weist heute auf ein Reifen zur schönsten Blüte. Morgen kann diese Jüngste unter den Jungen der Größten und Innigsten eine sein.

Assaf Ciffrin

Der Kokoschka-Skandal

Am Sonntag, den 25. Mai, wurden zwei Bühnenwerke von Oscar Kokoschka vom Jungen Deutschland zur Aufführung gebracht. Eine halbe Stunde, nachdem der Vorhang zum letzten Mal gefallen war, lärmte und höhnte, pfiff und zischte eine erregte und aufgeschreckte Menge noch immer im zuletzt verdunkelten Zuschauerraum. Dagegen ankämpfend Applaus und Rufe. Man hielt Reden, die von keinem verstanden wurden, für und gegen, stritt aufgeregt miteinander, ob es zu Tätlichkeiten kam, weiß ich nicht.

Warum? — Ich will hier nicht von dem Einzelfall dieser Stücke reden. Es geht um Prinzipielles. Ich will auch nicht von Strindberg und Wedekind sprechen, die genau dasselbe Publikum wie diesen Kokoschka anspie, verlachte und im Skandal zu ersticken suchte und vor denen es jetzt, wie vor Götzen, würdelos und immer noch ohne Verständnis auf den Knieen liegt. Nein, ich will vom Zweck und Sinn dieser Gesellschaft reden, den die Lärmer von neulich doch wohl gründlich mißverstanden haben — ebenso gründlich mißverstanden wie die beiden dargestellten Werke. Der Zweck dieser Gesellschaft ist, neuen Versuchen des Dramas und des Theaters Raum zu schaffen, ihr Sinn, die Kunst durch solche Versuche auf Wegen, die noch nicht deutlich vor unsern Augen stehen, weiter zu bringen. Manchen jungen Dichter brauchen wir heute — und wir glauben, zum Teil dank unserer zweijährigen Arbeit — im Jungen Deutschland nicht mehr zu spielen, er kann jetzt auf dem normalen Theater aufgeführt werden. Aber wo ein neuer Weg erkennbar wird, da müssen wir ihm folgen. Das ist unsere Pflicht, meine Herrschaften, auch wenn das Ziel dieses neuen Weges von vornherein nicht immer deutlich sichtbar sein sollte, auch wenn es manchmal scheint, als verschwinde der Anfang unter Gestrüpp. Achtung, meine Herrn Lärmer und Schreier, vor dem Experiment! Es ist heilig. Wenn Ihr kein Gefühl für seinen Wert, nicht das Bewußtsein seiner Notwendigkeit habt, verlaßt unsere Gesellschaft und begebt Euch zu Kadelburg, der es Euch leichter macht.

Das über das Prinzipielle. Und zu dem Sonderfall ist noch ein Wort zu sagen. Es heißt: Achtung vor der Persönlichkeit! Dieser Oscar Kokoschka ist nämlich, hoffentlich wißt Ihr es, einer der größten Maler unserer Zeit. Wo sonst ist es möglich, daß man einen Meister — und hätte er selbst geirrt! — anspeit, anstatt still und immer noch für seine hundert anderen Werke dankbar nach Hause zu gehen? Wo sonst als in unserem lieben Deutschland?

Heinz Herald

KURT WOLFF VERLAG LEIPZIG

ALFONS PAQUET

Der Geist der russischen Revolution

Geheftet M. 2.50 / Gebunden M. 4.–

Seit Monaten wird der Bolschewismus dem Deutschen als eine Art schwarzer Tod an die Wand gemalt. Im Gegensatz dazu wird hier von einem der universalsten deutschen Schriftsteller, einem der besten Kenner Rußlands, der selbst fünf Monate russischer Revolution miterlebte, DAS WIRKLICHE WESEN DES BOLSCHEWISMUS bloßgelegt. Paquet zeigt die großen Ideen und Ziele der russischen Menschheitsbewegung, ihre Erfolge und Mißerfolge und erklärt aus tiefer und ehrlicher Überzeugung, welche Lehren aus der russischen Revolution für die Neugestaltung Deutschlands und die Umgestaltung der Länder der Erde zu ziehen sind.

INSEL-VERLAG ZU LEIPZIG

JOHANNES R. BECHER

Bechers Entwicklung drängt immer stärker von den bloß intensiven Aeußerungen des Pathos, der Ironie, der Groteske und des Melos zu thematischer Bindung. Und doch ist er vielleicht am stärksten in seiner Subjektivität verankert. Die gewaltsame Loslösung aus ihr, die Ueberwindung ihres Widerstandes gibt seinen Gedichten ihren zerklufteten Charakter, ihre widerspruchsvolle Optik, ihre antitaktische Sprache. Aber dieser Widerspruch zwischen seiner chaotischen Subjektivität und dem Ideal der Gestaltung – „eine besonnte, eine äußerst gegliederte, eine geschliffene Landschaft schwebt mir vor" — ist der stärkste Ausdruck für den Geist einer Dichtung, die sich erst im Unbedingten erfüllen kann, die nicht sowohl Emanation, sondern Bildung sucht; Johannes R. Becher muß als eine ihrer stärksten Potenzen gelten. Leipziger Tageblatt

VERFALL UND TRIUMPF.
Erster Teil: Gedichte. In Halbpergament M. 5,–. Zweiter Teil: Versuche in Prosa. In Halbpergament M. 4,—.

DAS NEUE GEDICHT. Geb. M. 7,—.

GEDICHTE FÜR EIN VOLK.
Gebunden M. 6,—.

DIE HEILIGE SCHAR. Gedichte 1918.
Kartoniert M. 2,50.

GEDICHTE UM LOTTE.
Gebunden M. 4,50.

Dieser Nummer liegt ein
PROSPEKT „PROKLAMATIONEN" des MUSARONVERLAGES in MÜNCHEN
bei, den wir besonderer Beachtung empfehlen.

In Kürze erscheinen

DIE SILBERGÄULE

Jeder Band 1.50 M.

BERNHARD DÖRRIES / Mittelalter / 8 Ursteindrucke. Bd. 15
KASIMIR EDSCHMID / Stehe von Lichtern gestreichelt / Gedichte. Bd. 10—11
OTTO FLAKE / Wandlung / Novelle. Bd. 17
V. C. HABICHT / Echnaton / Novelle. 5—7
KURT HILLER / Gustav Wynekens Erziehungslehre. Bd. 4
BERTA LASK / Herz / Gedichte. Bd. 13—14
RUDOLF LEONHARD / Briefe an Margit / Gedichte. Bd. 1/2
HEINRICH MANN / Der Vater / Novelle. Bd. 3
KURT MARTENS / Der Emigrant / Novelle. Bd. 8/9
CURT MORECK / Die Hölle / Novelle. Bd. 18
ANTON SCHNACK / Die tausend Gelächter / Gedichte. Bd. 16
HEINRICH VOGELER-WORPSWEDE / Expressionismus in der Liebe. Bd. 12

Die Sammlung wird fortgesetzt

V. C. HABICHT / Triumph des Todes / Mysterienspiel

Subskriptionsausgabe: 200 signierte Exempl., je 10 M.

PAUL STEEGEMANN / VERLAG / HANNOVER

Soeben erschien:

EMMY HENNINGS:

GEFÄNGNIS

Ein kleiner Roman.

Geheftet M. 5,—. Gebunden M. 7,—.

Eine der ersten Pressestimmen: „Eines der wenigen Bücher der in literarischer Hinsicht sehr problematischen letzten Jahre, das mich von Grund der Seele auf ergriffen hat. Moderne Memoiren aus einem Totenhaus, mit expressionistischer Wucht hingeworfen, zitternd wie warmes lebendes Fleisch, aus allen Engen und Gittern hinausführend in das leuchtende Schneefeld innerer und äußerer Freiheit. Eine See'e, die sich in allen Bitternissen der Haft leibhaftig vor unsern Augen windet und krampft, deren Kämpfe allein schon alle hinreißende äußere Handlung von Romanen aufwiegt; ein singender lyrischer Unterton, ein Frauenherz, das seltsam hell und weich Schönheiten faßt. Es gibt nur Ein Buch, das mich in seiner unerbittlich wahren und folgerechten Selbstbeobachtung ebenso packt wie dieses — das ist Hunger von Hamsun."

ERICH REISS VERLAG • BERLIN W 62

ELSE LASKER-SCHÜLER

Zur Uraufführung im Deutschen Theater, Berlin, erschien soeben:

DIE WUPPER

Schauspiel in fünf Akten

Zweite Auflage, mit einer Umschlagzeichnung der Verfasserin

Geheftet 7 Mark *Gebunden 9 Mark*

Emil Faktor im Berl. Börsencourier: Man gab Else Lasker-Schülers eigenhaftes, mit einem wundervoll zarten Weltgefühl versponnenes Schauspiel „Die Wupper", das niederrheinische Menschen eines Fabrikviertels mit fein erlauschten Merkmalen von Gegend und Luftschicht heraufbeschwört... Unter allen Darbietungen des jungen Deutschland wurde es — auch wenn man Goerings Seeschlacht nicht vergißt — die interessanteste Vorstellung.

Von früher erschienenen Büchern sind zur Zeit noch in Friedensausstattung lieferbar:

MEIN HERZ

Ein Liebesroman mit Bildern und wirklich lebenden Menschen. Dritte Auflage. / Mit Abbildungen. / 4 Mark. / In Ganzleinen Mark 5.50

GESICHTE

Essays und andere Geschichten. 4 Mk. Geb. 6,50 Mk.

MEINE WUNDER

Gedichte. 2 Mark. Geb. 3 Mark.

DER PRINZ VON THEBEN

Ein Geschichtenbuch. Mit 25 Abbildungen nach Zeichnungen der Verfasserin und drei farbigen Bildern von Franz Marc. / 5 Mark

In Kürze erscheinen:

DAS PETER-HILLE-BUCH / DER MALIK, Roman / GESAMMELTE GEDICHTE, 2 Bände.

VERLEGT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN W 10

Eine Literaturgeschichte des modernen Dramas.

DER WILLE ZUM DRAMA

Neue Folge der „Wege zum Drama"
Deutsches Dramenjahr 1911 bis 1918

von

JULIUS BAB.

Julius Bab, einer unserer feinsinnigsten Kritiker, nimmt hier nach 7jähriger Pause seine Führerarbeit wieder auf, die er mit seinen, eine neue Epoche der Dramenkritik einleitenden „Wegen zum Drama" und „Neue Wege zum Drama" begonnen hat. In nahezu lückenloser Ueberschau wird Deutschlands dramatisches Schaffen von 1911—1918 gewürdigt. Die Bestrebungen von Gerhart und Karl Hauptmann, Thomas und Heinrich Mann, Moritz Heimann, Kyser, Sternheim, Wedekind, Eulenberg, Essig, Harlan, Sorge, Unruh und vielen anderen bis zu den allerjüngsten „Expressionisten" werden am Sinn und an der Notwendigkeit der dramatischen Form gemessen, und so wird in immer neuen Umschreibungen die große Idee des Dramas in ihrem Verhältnis zu Zeit und Ewigkeit, Persönlichkeit und Menschheit dargestellt. Ein zweiter Teil, der eine Zahl großer „Vollendeter" in wesentlich bejahend gestimmten Essays zur Darstellung bringt und als Meister des Dramas in wachsender Größe: Wildenbruch, Björnson, Ibsen, Strindberg, Hebbel, Büchner und Shakespeare, vorführt, gibt dem Werke eine besonders wertvolle Ergänzung. Diese Dramaturgie der Moderne hat also den Ehrgeiz und die Berechtigung, das Handbuch aller Interessenten des Dramas überhaupt zu sein. Es wird als Ergänzung der Literaturgeschichte in jeder Bibliothek zu stehen haben.

Preis (425 Seiten stark auf holzfreiem Papier) broschiert Mk. 12.—, gebunden Mk. 15.— durch jede bessere Buchhandlung erhältlich oder auch durch OESTERHELD & CO., VERLAG, BERLIN W. 15.

KLABUND, BRACKE

Ein Eulenspiegelroman. 4. Auflage

Geheftet M. 6.50 Gebunden M. 9.—

„Dieses Buch ist eines der dichterisch durchglühtesten des jüngeren Schrifttums, ein neues prachtvolles Dokument des in seiner Gärung schon in edler Reife stehenden Klabund."
(Rhein. Westf. Ztg.)

„ . . . erlauchtes Narrentum, das eitel Poesie und eiferndes, weltseliges Mitgefühl ist . . ." (Münchener N. N.)

„Das runde und reiche Werk ist unzweifelhaft eines der schönsten Geschenke der jungen Generation an unser ernst gewordenes Volk." (Voss. Ztg.)

„Voll Humor und Geist, voll Weltbejahung und Menschenverachtung."
(National-Ztg.)

„Das Buch ist schwer von Weisheit und Güte." (Berl. Börs. Ztg.)

ERICH REISS VERLAG • BERLIN W 62

In 7. Auflage erschien:

FRITZ VON UNRUH

OPFERGANG

Geheftet M. 6,— Gebunden M. 8,—

Nach jener denkwürdigen, unvergeßlichen Reinhardt-Aufführung von Richard Görings „Seeschlacht" im Rahmen der Vorstellungen des „Jungen Deutschland" glaubte ich nicht, daß der Krieg jemals wieder eine ähnlich plastische und erschütternde, unerbittlich realistisch gesehene und doch so dichterisch empfundene Schilderung erleben könnte. Eine Annahme ist es gewesen! Fritz von Unruhs „Opfergang" bewegt mit der Gewalt eines elementaren Ereignisses. Im Frühjahr 1916 vor Verdun geschrieben, unter der alten Regierung durch die Zensur auf den Index gesetzt, erscheint das Buch in seiner hastenden, jagenden, oft fiebernden und ungeschminkten Sprache wie eine unerbittlich scharfe, durch keine beschönende Retusche gemilderte Blitzlichtaufnahme des Krieges.

Wer immer diese Sturmkapitel gelesen, und sei es der kaltschäuzigste Ixmensch, wird es, von Erschütterung gerüttelt, nicht vergessen können. Wilde Tragik und grimmer Humor, grausig verwebt zu einem einheitlichen Kampfgebilde, packen, zerren an den Nerven, prägen sich der Seele ein. Das Werk eines Dichters, dem ein Gott zu sagen gab, was er gesehen und wohl auch gelitten Sie alle haben ihre Eigenart von Dichters Gnaden, diese feldgrauen Opfergänger, sei es der Schauspieler Cäsar Schmidt oder Fips, der kaustische Koch mit dem Philosophenhirn, sei es der trommelnde Tamburgefreite Preis, oder der in Schlachten gehärtete prächtige Pionier Kox.

Das Buch — der Dichter hat es seiner Mutter gewidmet — ist ein Dokument von bleibendem Wert. Mit heiligem Schauer. entsetzt und gebannt, werden es auch spätere Geschlechter lesen.

ERICH REISS VERLAG / BERLIN W 62

E V S E
L A S K E R - S C H Ü L E R